
J. Sittard.
Studien und Charakteristiken.
Bunte Blätter.





Studien und Charakteristiken.

Von

Joseph Sittard.

I.

Bunte Blätter.

Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1889.

Bunte Blätter.

Von

Joseph Sittard.

Hamburg und Leipzig.
Verlag von Leopold Voß.
1889.

Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft (vormals J. F. Richter) in Hamburg.

Herrn

Professor Wilhelm Speidel

in Stuttgart.



Vorwort.

Wenn ich hiermit eine Auswahl meiner in den letzten Jahren erschienenen Aufsätze kritischen Inhalts, sowie sonstige das Gebiet der Musikgeschichte und Ästhetik streifende Abhandlungen und Besprechungen einem größeren Leserkreis vorlege, so haben mich die mannigfachen Aufforderungen von hochgeschätzter Seite hauptsächlich dazu bestimmt. Ich habe nur diejenigen Studien, Charakteristiken und Kritiken aufgenommen, welche entweder ein bestimmtes historisches, ästhetisches und musikalisches Problem, sowie künstlerische Prinzipienfragen behandeln, oder aber den Charakter und die Eigenart eines Künstlers in ein bestimmtes Licht rücken. Die einzelnen Aufsätze, welche zum größten Teil im „Hamburger Correspondent" erschienen sind, habe ich bis auf die beiden Charakteristiken Bülows und Brahms', ohne wesentliche Änderungen in der ursprünglichen Anlage und Fassung, gerade wie sie unter dem unmittelbaren Eindruck des Gehörten oder Gelesenen entstanden sind, zum Wiederabdruck gebracht. Eine in manchen Punkten wichtige Umgestaltung hat der Aufsatz „Zum Don Juan-Jubiläum"

durch das von Chrysander soeben im dritten Heft der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" veröffentlichte Original-Textbuch zu Gazzanigas Don Giovanni erfahren. Von der Studie „Von fahrendem Volke", erscheint der erste Teil hier zum ersten male in dieser Fassung und Ausarbeitung; einzelne Aufsätze über dasselbe Thema sind früher im „Musikalischen Centralblatt", sowie in der „Württembergischen Landeszeitung" erschienen. Die zweite Abteilung der Studie „Jongleurs und Menestrels", habe ich vor vier Jahren in der „Vierteljahrsschrift für Musikwissensschaft" publiziert, und hat die Verlagshandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig mir gestattet, dieselbe in vorstehende Sammlung mit aufzunehmen.

Die Verlagsbuchhandlung Leopold Voß, deren liebenswürdiges Entgegenkommen nach jeder Richtung hin ich auch an dieser Stelle erwähnen möchte, hat das von mir zusammengestellte Material auf drei Bände verteilt, so daß ein jeder Band ein abgeschlossenes Ganzes bildet. Während der erste Band eine bunte Zusammenstellung von Abhandlungen über die verschiedenartigsten Themata enthält, konzentriert sich der Inhalt der beiden übrigen Bände, wie aus den einzelnen Überschriften hervorgeht, auf bestimmt umgrenzte Gebiete. Im ganzen dürfte der Gesamtinhalt der drei Bände dem Musikfreunde ein orientierendes Bild von den hervorragendsten Künstlern der Neuzeit und deren Bedeutung, sowie von den Bestrebungen und Resultaten auf den verschiedensten Gebieten des musikalischen Schaffens und der musikhistorischen Forschung geben.

Und nun möchte ich mir noch ein Wort pro domo gestatten. Dem aufmerksamen Leser dürfte es nicht entgehen, daß ich in der Wagnerfrage heute eine noch entschiedenere Stellung einnehme als vor zwei Jahren. Meine Briefe aus der Stadt am roten Main bezeichnen gleichsam die letzte Etappe auf dem Wege zur vollen Erkenntnis des Wagnerischen künstlerischen Schaffens. Mögen auch manche Anhänger des Meisters nicht mit allen in den Briefen ausgesprochenen Ansichten und Behauptungen einverstanden sein, so dürften dagegen Abhandlungen wie jene über „Wagner-Liszt", über „Hanslick" und Spohr's „Jessonda", überhaupt die kritische Stellung, welche ich den dramatischen Schöpfungen der Neuzeit gegenüber einnehme, dieselben davon überzeugen, daß ich ein warmer Verehrer Wagner's bin. Den Bayreuther Päpsten werde ich zwar noch lange nicht orthodox genug sein, aber ich kann mich nur zu dem bekennen, was ich mir als meine innerste Überzeugung erkämpft und erworben habe.

Hamburg, im September 1888.

Joseph Sittard.



Inhalt.



Bunte Blätter.



Von fahrendem Volke.

Eine Studie.

I.

Fahrende Leute in Deutschland.

Unter Fahrende, fahrende Leute, Spielleute, Jokulatoren, Jongleurs u. s. w. versteht man jene bunte Gesellschaft des Mittelalters, welche heimatlos von Ort zu Ort, von Stadt zu Stadt, von Markt zu Markt zog, und sowohl das gemeine Volk wie auch die Fürsten und Edlen mit ihren Künsten erfreute und belustigte. Bei jeder festlichen Gelegenheit stellten die Fahrenden sich ein, fiedelten, pfiffen, leierten und sangen allerlei Lieder, welche sie teils selbst erfunden oder dem Munde des Volkes abgelauscht hatten, unterhielten wohl auch gelegentlich durch allerlei Kunststücke. Doch wäre der Begriff zu eng gefaßt, wollten wir nur diese, den niederen Ständen angehörenden Spielleute, Gaukler und Mimen zu den Fahrenden rechnen; auch der edle Minnesänger, auch der französische Troubadour gehören im weiteren Sinne denselben an, nur daß diese mehr an den Höfen der Fürsten und Edlen ihre Kunst ausübten. Hierher sind auch die Goliarden zu zählen, jene fahrenden Schüler, welche zu Anfang des 12. Jahrhunderts in Frankreich zuerst erschienen, und an den

Höfen der Prälaten sowie in den Klöstern gern gesehene Gäste waren. Es war vorzugsweise das lateinische weltliche Lied, welches sie sangen und verbreiteten, bis sie durch die von der Kirche getroffenen Maßregeln von den geistlichen Höfen und den Klöstern ausgeschlossen wurden; auch sie, wie die Spielleute, sanken immer tiefer, so daß schließlich zwischen Bänkelsänger und Vagant, wie die Goliarden auch genannt wurden, ein Unterschied nicht mehr bestand.

Alle, von den Sängern an, die der höchsten Vorrechte sich erfreuten, bis zu dem gemeinen Spielmann herab, möchten wir zu den sogenannten Fahrenden zählen. War doch sogar Walther von der Vogelweide ein fahrender Sänger, welcher der Lande gar viele gesehen; von der Elbe bis an den Rhein und bis ins Ungarland, von der Seine bis an die Mur, von dem Po bis an die Drave ist er gewandert. Er reiste zu Pferde, die Geige mit sich führend. Seine Lieder ließ er ertönen bei Hofe und an der Straße; auch er hat um Gunst und Gabe geworben, ohne dabei freilich seinen freien Blick und würdigen Sinn zu verlieren.

So sind uns auch die prächtigen deutschen Sprüche eines Fahrenden erhalten, dessen Name nicht auf uns gekommen ist, welcher aber die Gunst manches Fürsten besaß. Er war ein Bayer und nennt sich schon im Jahre 1175 einen alten Mann. Eines Bauern Sohn, zog er dem ruhigen Landleben das unstete des Spielmanns vor. Durch sein Talent und seine Tüchtigkeit arbeitete er sich empor, so daß sich ihm die höheren Gesellschaftskreise öffneten. Sein Alter gestaltete sich trüb, nachdem sein ungenannter hoher Gönner gestorben war. Beim rauhesten Wetter, obdachlos und immer auf der Fahrt, hat ihn niemals die innere Sammlung verlassen, hat er sich die Festigkeit seines Charakters zu bewahren gewußt. Für alles Hohe, Edle und Heilige tritt er ein in seinen trefflichen Fabeln, Parabeln und

Gelegenheitsgedichten. Weiter berichtet uns eine Handschrift von einem Fahrenden, namens Meister Traugemund; 72 Länder sind ihm bekannt, und als man ihn fragt, wo er die Nacht zugebracht und womit er sich sein Brot erworben, da antwortet er: Mit dem Himmel war ich bedeckt, mit Rosen war ich umsteckt, in eines stolzen Knappen Weise, erwarb ich Kleider und die Speise.

Die Fahrenden sind nicht nur die ältesten professionsmäßigen Ausüber des weltlichen Gesanges und des Instrumentenspiels, sondern auch die Erhalter und Bewahrer der volkstümlichen Poesie bei den romanischen und germanischen Völkern. Sie haben die älteste Poesie des Volkes am meisten gepflegt, und in Zeiten großer politischer und geistiger Bewegungen die alte Gesangesfreude und Liederlust, das Gefühl für die große Vergangenheit geweckt und gepflegt. In solchen bewegten Zeiten finden wir hauptsächlich fahrende Sänger, welche in Verbindung mit Musik alte und neue Lieder, alte und neue Mär vortrugen, denn was aus dem ursprünglichen Geiste des Volkes geboren, mußte auch allgemein verständlich sein, und so sangen sie vor den Großen und Geringeren, von Allen stets gern gehört. Wir erfahren freilich auch, daß die Geschichtsschreiber seit dem 8. Jahrhundert auf jene herumziehenden Leute schalten, welche sie Joculatores, ministrales, scurrae, mimi u. s. w. heißen; nun, ihr Lebenswandel mag nicht immer der beste gewesen sein, und ferne sei es von uns, die Fahrenden als Tugendapostel hinzustellen, aber der Zorn ihrer Gegner richtete sich eigentlich mehr gegen die Fürsten und Edlen, welche die Spielleute so reichlich beschenkten.

Schon in uralter Zeit war es der Sänger, der durch Saitenspiel und Gesang die Männer beim fröhlichen Mahl begeisterte und erfreute. Waren es doch damals die Fürsten und Helden selber, die zur Leier, Harfe oder Geige griffen

und die edle Kunst nach ihrer Weise, schmucklos und einfach trieben. Wir begegnen aber auch schon in der frühesten Zeit des deutschen Volkes Sängern von Beruf, welche von den Heldenthaten der Vorzeit oder noch lebender kühner Kämpfer erzählten und sangen. Das ältere Epos nennt uns zwar die Sänger nicht; erst auf der späteren Stufe der Epik begegnen wir dem berufsmäßigen Sänger, und alle Völker, welche eine Fülle epischer Einzellieder besitzen, haben auch einen Stand berufsmäßiger Sänger aufzuweisen. Ihre soziale Stellung war jedoch eine ganz andere, als jene der fahrenden Leute des Mittelalters. Sie waren ursprünglich adeliger Abkunft, wie jene in Frankreich und in der Provence. In der Regel gehörten sie, wie die Troubadours, dem ärmeren Adel an und übten die Kunst als Broterwerb; erst später treffen wir auch nichtadelige Bürger und sogar ursprünglich Unfreie in der persönlichen Umgebung der Könige und Fürsten an.

Außer diesen Sängern, welche der reichen Sagen- und Liederkenntnis ihre hervorragende Stellung am Hofe zu verdanken hatten, gab es auch weniger vollkommene, vielleicht Schüler dieser Meister, welche bei den Edlen und Vornehmen herumzogen und auch das Volk mit ihrer Kunst erfreuten, gleich den Fahrenden des Mittelalters. Bestätigt wird diese Annahme schon durch die Thatsache, daß bereits im frühesten Altertum uns Fahrende begegnen. Sagt doch schon Harbard zum verkleideten Odin, er habe das Ansehen der Fahrenden (braútinga gervi, Harbarz liod 5), und Gylfe in der jüngeren Edda gibt sogar einem fahrenden Weibe (farandi konu) zum Lohne dafür, daß sie mit ihrem Gesang (skèmtan) sie unterhalten und Vergnügen bereitet, ein Stück Land.

Unser deutsches Heldengedicht ist ohne Sänger nicht zu denken. Es waren die Skopas, die Sänger und Dichter der

Germanen, welche nicht nur umherzogen wie die Homeriden, etwa als Schüler eines Meisters oder einer Sängerfamilie, um die Großthaten ihrer Nation und deren Helden zu verbreiten, sondern sie waren auch, was ihr Name schon besagt, Schöpfer, Dichter, da sie die vor ihren Augen verrichteten Thaten zur Harfe besangen und teils in kunstlosen Rhythmen, teils in kunstmäßiger Ausführung einen Heldensang an den andern reihten.

Wie diese Sänger ihre Aufgabe löſten, erfahren wir u. a. aus dem Beowulflied, dem ältesten in deutscher Mundart geschriebenen Heldengedicht. Mitten in der Festfreude über den Sieg, welchen Beowulf errungen, erhebt sich plötzlich ein Sänger und die laute Freude schweigt. Der Scôp ist ein cyninges begn, d. h. er gehört zu des Königs Hofstaat, und hält sich in unmittelbarer Nähe desselben auf. Sein Ansehen ist ein großes, und alles lauscht in Ehrfurcht auf ihn. Und als der Sänger Beowulfs Heldenzug preist, kommt ihm die alte Sage ins Gedächtnis, und er vergleicht den Helden mit dem Sohne Wälses, dem Wälsunger Sigmund, der den Lindwurm erschlug. So wurden mit den Großthaten der Gegenwart die Erinnerungen aus alter Zeit wach erhalten und reihten sich ungezwungen und natürlich zu einem Liederkranze zusammen, aus dem die geschickte Hand eines begabten Skopas ein in sich verbundenes Ganzes schaffen konnte.

Daß die Einzellieder im Munde Aller lebten, lehrt uns ebenfalls eine Stelle im Beowulflied. Es heißt dort: da herrschte bei dem Mahle Gesang und Munterkeit (gidd und gleô), der alte Skylding erzählt von fernen Zeiten; bisweilen ergreift auch der Hilde Tier (Held, hild, Kampf, Göttin des Kampfes, noch im Namen Mehthilde, Mathilde gebräuchlich) die „wonnesame Harfe." Bald sang er ernste und traurige Weisen, bald berichtet er ein wunderlich Märlein des „raum=

herze" (freigebigen) Königs. Die Harfe, das dem anglischen Stamme eigentümliche Instrument, welches sogar in den wichtigen Gesetzesbruchstücken der Angeln und Weriner erwähnt wird, ruhte also schon lange vor Aelfrêd dem Großen in eines nordgermanischen Königs Hand.

In den Sagen und Gedichten fast aller Völker wird uns die wunderwirkende Kraft des Gesanges wie auch der Dichtkunst, als von den Himmlischen abstammend geschildert. Odin und Bragi, bei den Griechen Zeus und Apollo, sind bei den skandinavischen Germanen die Bewahrer und Pfleger der göttlichen Kunst. Im finnischen Epos begegnen wir Väinämöinen als Gott des Gesanges. Dem Gesange wurde deshalb auch eine wunderwirkende Kraft zugeschrieben. In der Kudrun läßt Horant seine Töne so süß erklingen, daß die Vögel verstummen und auf seine Klänge lauschen, und in den dänischen Volksliedern bleibt beim Gesange der Elben der Bergstrom horchend und lauschend stille stehen, und die Fische im Wasser beginnen lustig zu spielen und die Vögel in der Luft hell zu singen.

„Der reißende Strom stand still dabei, der gewohnt war sonst zu rinnen;
Mit ihren Flossen spielten die Fischlein klein, die in den Fluten schwimmen,
Mit ihrem Schwänzlein spielten sie, die kleinen Fische in der Flut allzumale,
Die Vöglein, die all in den Lüften sind, begannen zu singen im Thale."[1]

In dieser Anschauung von der Göttlichkeit des Gesanges finden wir es daher auch begründet, daß Könige, Edle und Helden zur Leier griffen und die Kunst des Sanges pflegten und hoch hielten.

---

[1] W. Grimm: Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen. Heidelberg, Mohr und Zimmer, 1811, p. 156 ff.

Welch herrliche, ritterliche Erscheinung tritt uns in Volker von Alzei entgegen, welcher vor Frau Götelinde „videlte süeze doene und sanc ir sîniu liet“ und vor dem Saale Wache stehend, mit dem Wohllaut seiner den Saiten entlockten Töne, die Burgunder in süßen Schlaf spielt.

Aber nicht nur das Helden- und Kampflied, sondern auch das Minnelied fand eifrigste Pflege. So wirbt Horand in der Kudrun mit lieblichem Gesang um Hilde für Hetel:

„Da begann er eine Weise — die war von Amilê —
Die nie ein Christenmensch vernahm und keiner lernet je,
Der sie nicht erlauschet auf wilden Meereswellen.
Also wollte Harand seines Herren Minnedienst bestellen.
Der Lieder sang er dreie, die waren wundersam,
Keinem ward es lange, der solchen Ton vernahm.
Die Zeit, die einer bräuchte, tausend Wegesstunden
Zu reiten, wären hier ihm wie ein einziger Augenblick entschwunden.
Lauschend ließ die Weide, im Wald das schene Wild,
Die Würmlein, die da krochen im grünen Grasgefild,
Die Fischlein, die im Wasser schwammen auf und nieder,
Die ließen ihre Wege — ja nicht umsonst sang er seine Lieder.“[1]

Und Strophe 404:

„Da sprach er: Das entbiet ich dir, edle Königin,
Daß mein Herr dich minnet, aus einem treuen Sinn.“

Aber auch in der Königshalle Heorot

„da war Harfenklang,
des Sängers lautes Singen.“

Heort, auch Heorot, wurde der Ring-, Gast-, Bier-, Meth- und Weinsaal, auch wohl Gabenhalle genannt. Heort hatte Hrodgar diesen Wonnesaal genannt; vielleicht stammt

---

[1] „Kudrun“, herausgegeben von Wilhelm von Ploennies. Leipzig, Brockhaus, 1853, p. 397 ff.

dieser Name, wie Bouterwek annimmt, von seinen ausgeschweiften Zinnen oder sonstigen Verzierungen, die an ein Hirschgeweih erinnerten, denn Heort heißt der Hirsch. Er wird im Gedicht, nämlich im Beowulflied, auch goldsele, Goldsaal genannt. Diese Bezeichnung mochte nicht sowohl von dem reichen Goldschmuck der Decke und der Wände, sondern auch daher rühren, daß in dieser herrlichen Halle der König seinen Getreuen Gold austeilte. Der Prachtbau wird Vers 838 auch gifhealle und der auf erhöhtem Platz befindliche Königsstuhl gifstôl, also Gabenstuhl genannt.

Hier ertönte täglich der Freude Jubel beim Klang der Becher, und an den prächtig mit Tapeten (web, Gewebe) geschmückten Wänden, befanden sich die Äl-, d. h. die Bierbänke, auf welche die Helden sich niederließen.

Also Heldenlieder und Minnegesang[1] ertönten in den Sälen der Könige, und Fürsten und Edle griffen oft selbst zur Harfe und sangen zu ihrem Klange das Lob der Helden. Im Beowulf beginnt der Recke Beowulfs Kraftthat kunstvoll zu besingen, in rascher Rede berichtend und weise mit Worten wechselnd. Alles wußt' er zu melden, was er von Sigmund einst sagen gehört.

Bei der damals bestehenden strengen Scheidung der Stände, mußte der Sänger freien Standes sein, da der Unfreie nur niedrige Dienste verrichten konnte und durch ihn die Kunst entwürdigt worden wäre. Dem Sänger wurde die größte Aufmerksamkeit erwiesen, man ehrte und achtete ihn hoch. So heißt es im Beowulf:

„Da war Sang und Klang im Saale vereinigt
Wie vor Healfdenes Heerkampfweisen.
Das Lustholz ward gerührt, das Lied gesungen,
Wenn die Hallfreude Hrodgars Sänger
Längst den Methbänken ermuntern sollte."

---

[1] Siehe Grimm: Heldensage 384.

Weiter heißt es:

„Da ward den geatischen Gästen zumal
In der Bierhalle eine Bank geräumt,
Wo sich niederließen die Lebensfrischen
Zu frohem Ergezen. Nicht vergaß ein Knappe
In der Hand den Älkrug, den herrlich geschnitzten,
Schieren Trank zu schenken. Oft sang ein Sänger
Heiter in Heorot."

Und als Beowulf die Hallfreude schildert:

„Da war Hall und Schall. Bald hub der alte Schilding
Der vielerfahrene, von fernen Zeiten an;
Bald begann ein Held der Harfe Wonne
Lustsam zu wecken, bald ein Lied zu singen,
Süß und schaurig."

Aber bei traurigen Anläßen, da schweigt der Harfe Wonne und des Sängers Sang.

Der Sänger stand in der Regel in einem nahen persönlichen Verhältnis zum Fürsten. Er fehlte nie beim Mahle und bei fröhlichen Gelagen. Da ertönten seine Lieder, welche ruhmesreiche Thaten der Vergangenheit und der Gegenwart priesen. Die Fürsten ließen sich sogar oft in einen Wettgesang mit ihrem Sänger ein. So heißt es in Kudrun Str. 406:

„Er (Horand) sprach zur schönen Hilde: „viel edles Mägdelein,
Mein Herr hat alle Tage an dem Hofe sein
Zwölf, die im Gesange vor mir den Preis erringen.
Gar süß ist ihre Weise, doch kann mein Herr selbst noch besser singen."

Je weiter wir zurückblicken, je mehr erfahren wir, daß Könige und Helden des Gesanges und Spieles pflegten, und der Zauber der Töne gar oft in den Gang der Begebenheiten mit eingreift. Drei Harfenschläge sind es, welche König Rother den abfahrenden Boten zum Zeichen gibt, daß sie in der Not seiner gewiß sein dürfen. Frohen Mutes fahren sie in die Weite, als sie aber zu lange ausbleiben,

nimmt der König seine Harfe und steigt selbst zu Schiffe. Die Königstreue bewährt sich also im Wohllaut des Saitenspiels. Freudetrunken begrüßen die Gefangenen den „reichen Harfner“, dessen Klänge ihnen die Freiheit verbürgen. Im Hegelingenlied ist es der sangeskundige Recke Horand, welcher dem Könige Hettel die Braut heimführt. Auch der Bergkönig Elberich spielt die Harfe gar herrlich:

„Do trug Elberich der cleine
ein harpfe in der hant.
Er rurte (rührte) also geschwinde
die seiten alle sant (sammt)
In einem süßen tone
Daß der sal erdol (erscholl).“

Wie später ihre Nachfolger, die Fahrenden, die Spielleute, so wurden die epischen Sänger am Hofe der Germanenkönige auch mit wichtigen Aufträgen betraut. Beim Tode und der Bestattung der Könige und Helden erschollen ebenfalls ihre Weisen. Bei Beowulfs Bestattung beginnen die Geaten sein Lob zu singen:

„Sie klagten den Kummer um den König trauernd,
Erhoben Hochgesang, den Helden zu preisen,
Seine Reckenschaft und ruhmvolle Thaten,
Seiner Zucht zum Zeugnis; wie es geziemend ist,
Daß man den lieben Herrn im Lied verherrliche,
Im Herzen feiere, wenn er hingeschieden
Den geliehnen Leib verlassen mußte.“

Wie aus den mitgeteilten Citaten hervorgeht, war die Harfe das Instrument, dessen die Sänger sich bedienten. So lesen wir auch in „Scopes vîdsidh“, Sängers Weitfahrt, Vers 103 ff.:

„Wenn wir, ich und Skilling, in schöner Rede
vor unserm Siegfürsten Sang erhuben,
hell zur Harfe der Hall ertönte.“

In frühester Zeit bereits begegnen uns Fahrende. Schon an den germanischen Königshöfen der Übergangszeit sind die Mimen, welche den Kern des fahrenden Volkes bildeten, regelmäßige Gäste; nur der ernste Westgote Theodorich II. war ihnen nicht gewogen.

Den Ursprung der Mimen haben wir im Altertum zu suchen.[1] Seit Einführung der kunstmäßigen griechischen Tragödie und Komödie bestand die wunderliche Sitte, daß zur Belustigung der Zuschauer stets ein sogenanntes Nachspiel (exodium) gegeben wurde. Anfangs waren diese Nachspiele sogenannte Saturae, kunstlose, improvisierte Farcen; seitdem man aber die atellanische Lokalposse kennen lernte, nahm man diese mit ihren possierlichen Masken herüber und verwandelte die Schwänke der Satura in die Formen dieses oskischen Spieles, und zwar in einer den römischen Lebensverhältnissen angemessenen Weise. In dieser oskischen Posse traten nur Personen von ganz plumpem Charakter, Bauern, Hirte, Wirte, Handwerker u. s. w. auf. Aber schon zu Ciceros Zeit wurden die Atellanen — der Name rührt daher, weil diese Art von Posse in Atella im oskischen Dialekt gegeben wurde — durch das immer beliebter werdende Spiel der Mimen verdrängt; doch auch dieses Spiel wurde stets als exodium, nach dem Drama aufgeführt. Die Spiele der Mimen hatten mit den Atellanen die komische Darstellung von Vorfällen aus dem gewöhnlichen Leben gemein, war ja der einzige Zweck doch nur, durch die Derbheit und Possierlichkeit in Sprache und Darstellung Lachen und Belustigung zu erregen. Ursprünglich waren sie auf der Bühne nicht zugelassen; die Darsteller der Mimen mußten vor dem pulpitum in dem vorderen Raume der Orchestra ihren Bühnenapparat aufschlagen. Erst zur Zeit Sullas wurden sie zur Bühne zugelassen.

[1] Siehe: Wiener Sitzungsberichte XII.

Was nun das Wort Mimus betrifft, so ist dasselbe griechischen Ursprungs und bedeutet Nachahmung der Reden, der Bewegungen und Handlungen Anderer. Aber auch hier bestand ein Unterschied zwischen dem theatralischen Mimus und jenem, welcher in kleineren gesellschaftlichen Kreisen, bei Gastmählern und Trinkgelagen, auf Straßen und Marktplätzen und in Wirtshäusern auftrat. Letzterer ist uralt und in Griechenland und Italien zu Hause, wo er unter allerlei Benennungen vorkommt. Seine Hauptstärke bestand im Aufschneiden und Übertreiben. Männer traten sogar in Frauengewändern auf, und schlugen die Pauken und spielten die Cymbeln, repräsentirten aber auch die Rollen von Buhlerinnen, Kupplern, Ehebrechern u. s. w. Zu den Mimen gesellte sich stets und zwar bei allen Völkern, der Charlatan, der Kunststückmacher, denn dieses Gewerbe bedarf der Mimik. Es sind dies die lateinischen Prästigiatores, mitunter auch Cirkulatores genannt. Diese Possenreißer-, Spaß- und Kunststückmacher fanden sich hauptsächlich in den Häusern der römischen Großen ein, welche sie mit lustigen Einfällen und Schwänken ergötzten und dafür mit Speise und Trank, auch oft mit reichen Geschenken, ja sogar mit Erbschaften bedacht wurden. Manche waren auch mit minder vornehmem Publikum zufrieden, mit den sogenannten circulis, mit dem müßigen Pöbelhaufen, welcher einen Kreis um sie bildete, und für eine Kleinigkeit ihren Künsten zusah, wie dies z. B. heute noch auf den Jahrmärkten, Kirmessen, Volksfesten geschieht. Mit den Mimen des Theaters hatten sie nur noch die Geschicklichkeit im Nachahmen gemein.[1]

Außer diesen Fertigkeiten waren viele auch des Gesanges und Instrumentenspiels kundig. Sidonius Apollinaris nennt uns den Leierspieler (lyristes), den Chorpfeifer, der zum

[1] Siehe: Wiener Sitzungsberichte XII, p. 237 ff.

Chortanz die Flöte bläst (choraules), den Chorleiter, der in der Mitte des Chors steht und ihn lenkt (mesochorus), die Paukenschlägerin, welche die Handtrommel führt (tympanistria) und die Saitenspielerin (psaltria). Oft waren mehrere dieser Fertigkeiten in einer Person vereinigt.

Die alten Deutschen drückten den ganzen Umfang dieser Fertigkeiten mit dem einen Wort Spiel aus. Schauspiel, Scherz, Tanz, Gladiatorenkampf wurden mit demselben bezeichnet; auch die Musik wurde hierzu gerechnet, aber seltsamerweise nur die Instrumentalmusik, nicht der Gesang. Wer eine dieser Künste ausübte oder mehrere oder alle, hieß Spielmann.[1]

Wenn nun die Spielleute Chorlieder vorsangen, Volkstänze anführten oder dazu aufspielten, so übten sie ein Amt aus, das schon in uralter Zeit bestanden haben muß, wenn dasselbe auch nicht in den Händen eines bestimmten Standes lag. Der Chorführer hieß hleodarsezzeo, Ordner des Schalles. „Er konnte die heiligen Lieder auswendig, die Lieder, womit man die Götter befragte und ihre Hülfe herbeizauberte, die Lieder, womit man Tote beschwor. Auch solche Lieder, welche von der Kirche verboten waren, hießen Spiele; ohne Zweifel deswegen, weil bestimmte Zeremonieen und Geberden den Gesang begleiteten.“[2]

Das Reich der Fahrenden begann, als unter den Karolingern der epische Volksgesang von den Höfen mehr und mehr verschwand, als im 12. Jahrhundert das gesamte Geistesleben der Nation jenen gewaltigen Umschwung erfuhr, der auch auf diesem Gebiet das weltliche Element zur vollen Geltung brachte. Da gewannen auch die Kinder der Welt,

---

[1] W. Scherer: Quellen und Forschungen.

[2] W. Scherer: a. a. O.

die Fahrenden, die Spielleute, eine einflußreiche Stellung in der deutschen Kultur- und Litteraturgeschichte. Unter diese Klasse der Spielleute verloren sich nach und nach die nationalen Sänger von Beruf.

Der Gesang deutscher Sagen wurde nunmehr von den Spielleuten ausgeübt. Sie waren es, welche die Kunde von der Nibelungen Not, von Alpharts Tod, von der Kudrun u. s. w. im Lande sagten, lasen und sangen. So ließ Bischof Pilgram von Passau sich durch seinen Kapellan Konrad einen Teil der aus dem Munde der Jokulatoren vernommenen Nibelungenlieder in das Lateinische übertragen.[1]

Gewöhnlich wird von den Fahrenden nur das Singen oder Fiedeln erwähnt, aber auch das Singen, Sagen und „seitspiel". Schon in dem Gedicht von Dietrichs Flucht kommen „maneger hande liute, gîger, singer unde sager" vor. Das Sagen der Fahrenden wird aber auch sonst und zwar besonders erwähnt, also von dem Singen getrennt. So wird in „Willeholm von Oranse"[2], einem Gedicht aus dem 13. Jahrhundert, unterschieden zwischen solchen, welche hergekommen waren, um gegen Entgelt zu sagen, zu singen oder zu spielen. Aber schon früher, im „König Laurin" oder „Der kleine Rosengarten"[3], werden die Gäste durch Singen und Musizieren der zwergigen Spielleute empfangen; man hört bei Tische den Klang von Stimmen, Saiten und allerlei Spiel. Nach aufgehobener Mahlzeit begann das Vorlesen und Sagen; letzteres, welches während des Mahls nicht erwähnt wurde, wird hier ausdrücklich genannt und vom Singen und Saitspiel unterschieden.

---

[1] Holtzmann: Untersuchungen über das Nibelungenlied, p. 189.

[2] Unvollendetes Gedicht des Wolfram von Eschenbach, in dessen Werken herausgegeben von Lachmann, 1833. Siehe auch Mone: „Anzeiger". 1836. p. 176.

[3] Herausgegeben von Ettmüller und Zingerle. 1850.

„dô die tische wurden ûf gehoben, beidiu singen unde sagen huop sich vor den fürsten vil, dar nâch manec seitenspiel.“ Von dem Kampf Dietrichs mit Ecken, den die Fahrenden mit Vorliebe besangen, hat Hugo von Trimberg, wie er uns in seinem „Renner“, um 1300 geschrieben, berichtet, von armen Spielleuten für freie Zeche sagen gehört:

„der von hern Dietrîch von Berne
gesagen kan und von hern Ecken
unde von den alten sturmrecken
vür den gildet man den wîn.“

Und weiter:

„ich höre gerne
von her Dietrîch von Berne
vnd ouch von den alten recken.
der ander wil von hern Ecken
der dritte wil der Rinzen sturm
der vierde wil Sîfrides wurm,
der niunde Kriemhilde mort,
der zehende der Nebelunge mort“ u. s. w.

Bei Eginhart erhalten wir die erste Nachricht davon, daß alte Gesänge schriftlich aufgezeichnet wurden, und zwar auf des Kaisers Veranlassung. Nur das Nibelungenlied beruft sich auf mündliche Sage: „uns ist in alten maeren wunders viel geseit“, und „so wir hoeren sagen“ (371, 1), „als ich vernommen han“ (1447). Die Kudrun beruft sich auf beides, auf Buch und mündliche Sage. In den Gedichten aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts wird die Entstehung derselben durch mündliche Tradition oft besonders bemerkt. So heißt es in „Biterolf“: „daz buoch hoeren wir sagen (178), „an einem buoche hôrt ich lesen ze einem waren maere“ (1675), „daz buoch hât uns verholn daz“ (1964), „als wir diu maere hoeren sagen“ (4789, 6702, 9338), „man tuot uns an dem maere kunt“ (9156).[1] In der

[1] Siehe Grimm: Deutsche Heldensage 1829.

Rabenschlacht lesen wir: „als wir daz buoch hoeren sagen“ (112, 154), „als mir daz buoch ist kunt“ (196, 677), „uns welle dan daz buoch liegen“ (782). Der Dichter hat auch selbst vorlesen hören, ja er konnte sogar selbst lesen, wie aus verschiedenen Stellen des Gedichts hervorgeht.

Den vollgültigsten Beweis dafür, daß die Spielleute auch lasen, gibt uns das erzählende Gedicht von König Salomo und Morolt, das übermütigste aller Spielmannsgedichte.[1] Morolt tritt hier als der listige Bruder des Salomo auf, er ist das Prototyp eines schlauen und gewandten Spielmanns. Salomo hatte eines Heidenkönigs Tochter aus Indien zur Frau; ihr Hals war weiß wie Schnee, ihr Mund brannte wie ein Rubin, königlichen Glanz hatten ihre Augen, ihr Haar war gelber Seide gleich, „wohlgestalten war ihr Leib, sie war geheißen Salome, das wonnigliche, schöne Weib“. Salomo ließ sie taufen (!) und unterrichtete sie im Psalter- wie im Schachspiel. Nach einem Jahr glücklichen Beisamenseins, wird sie ihm auf listige Weise durch den Heiden Pharo entführt. Nun zieht Morolt aus, um ihren Aufenthalt auszukundschaften. Um sich unkenntlich zu machen, wählt er ein sehr drastisches Mittel. Er sticht nämlich einen alten Juden namens Berman tot, zieht diesem vom Kopfe bis zum Gürtel die Haut ab und steckt sich hinein, nicht ohne dieselbe vorher einbalsamiert zu haben. So verkleidet kommt er zum mittelländischen Meer und sieht die Königin. Sie ladet ihn zu einer Partie Schach ein, bei welcher er

---

[1] Ein komisches altdeutsches Gedicht, welches auf Sprüche Sal. 30. 31 fußt. Schon Notker Labeo gedenkt seiner in paraph. Psalmorum XVIII. 85 bei Schilter: Thes. I. 228. Doch ist das lateinische Prosabuch, Antwerpen 1487, deutsch Nürnberg 1487 (siehe Hagens „Narrenbuch“ p. 215), neu gereimt von Simrock 1839, von dem selbständigen Epos, welches in Hagens Heldenbuch I, p. 1—42 abgedruckt, wohl zu unterscheiden.

seinen Kopf gegen die schöne Schwester des Königs Pharo einsetzt. Morolt wird aber bald erkannt, und nur durch allerlei List entgeht er den Nachstellungen der treulosen Königin. Er selbst spielt dem Pharo und seinen Leuten übrigens böse Streiche. Er macht sie betrunken, schert ihnen dann Platten, wie die Mönche solche tragen, und macht sich mit den höhnenden Worten: „nun singet Messe allesamt" aus dem Staube. Die wiederholte Untreue der Königin muß endlich durch den Tod gesühnt werden. Aber in möglichst gelinder Form geschieht dies, nämlich durch einen Aderlaß, den ihr Morolt so sanft appliziert, daß sie gar nichts davon merkte, „bis ihr die Seele lachend von ihrem Munde schied." An den üblichen Übertreibungen fehlt es auch nicht. So schlägt Morolt u. a. 450 Heiden mit eigener Hand tot, oder er versteckt sich vierzehn Tage lang unter Wasser. Er ist der Intrigant des Stücks, der gewandte, erfahrene und spaßhafte Spielmann, welcher, wenn es am tollsten herging, zu trinken begehrte. Ein wohlausgebildeter Durst gehörte überhaupt zu den hervorragendsten Qualitäten der Fahrenden; derselbe hat sich bei ihren Nachkommen bis auf unsere Tage in ungeschwächter Frische erhalten.

Das Gedicht wurde von einem Leser um Lohn vorgetragen und viermal die Vorlesung unterbrochen, weil der Vortragende sich durch einen Trunk zu stärken begehrte;

„Nu will man den König Salomon
Sliessen in czwo fessern freysam,
Daynne muss er verliesen
Syn werdes leben:
Man wolde dan dem leser drincken geben."[1]

[1] Siehe: „Deutsche Gedichte des Mittelalters." Herausgeg. von F. H. v. d. Hagen und J. G. Büsching, Berlin 1808. I.

Lachmann[1] bemerkt hierzu, daß, wenn dieses Gedicht schon im 12. Jahrhundert von Gehrenden — so wurden jene Fahrenden genannt, welche gegen Lohn sangen, spielten und sagten — vorgelesen ward, man bestimmt annehmen dürfe, daß sie in der Zeit der höfischen Ausbildung der Poesie noch besseres Verdienst hatten, weil die Gesellschaft bei Hofe die dem neuen Geschmack mehr angepaßten epischen Lieder gern sagen hörte. Ebenso sicher dürfte sein, daß der epische Gesang schon in der klassischen Zeit unserer Litteratur bestand; denn wenn es auch sein mag, daß manche Teile z. B. des Nibelungenlieds, ehe dieselben zusammengeschrieben wurden, nicht gesungen, sondern nur gesagt worden sind, so ist damit nicht ausgeschlossen, daß sie auf der Straße dem Volke von Fahrenden gesungen wurden. Hat doch der Umarbeiter dieses Gedichts wie der Dichter des Titurel, etwa um die Mitte des 13. Jahrhundets die Blinden, also die Straßensänger, von Siegfrieds Kampf mit dem Drachen singen hören:

> Sô singent uns die blinden,
> taz Sîfrit hürnin waere
> durch daz er überwinden
> kund ouch einen tracken Freisebaeren."[2]

Dort wo allein noch die alten Sagenlieder im Munde des Volkes leben, auf den Faröen, werden sie zum Tanze gesungen. Aber auch die vielen Schriftsteller, welche des Heldenlieds erwähnen, von der frühesten Zeit bis zu seinem Absterben, bezeichnen dasselbe als ein gesungenes. Dieser Heldengesang ertönte zuerst vor denjenigen, aus deren Leben und Sinnesart er seine Nahrung zog, vor den Königen und Helden der germanischen Stämme selbst. Von den gotischen

---

[1] „Über Singen und Sagen" in den Abhandlungen der Berliner Akademie, 1833.

[2] Siehe „Titurel", Text nach Lachmann, 24, 255.

Königen erzählt Jornandes, daß die wundervollen Thaten ihrer Ahnen zur Cithar vor ihnen gesungen worden. In dem angelsächsischen Epos Boewulf singt ein Mann des Königs, im Zug der Helden reitend, vom Drachenkampf Siegmunds, welcher im älteren Epos Siegfrieds Stelle einnimmt, dessen Thaten er in das Lob Boewulfs einflicht. Den Gesang finden wir überhaupt durch alle Jahrhunderte hindurch unter allen Ständen verbreitet.

Zur Zeit der Entstehung des Nibelungenliedes hatte der Volksgesang eine wesentlich andere Gestalt und Bedeutung als in jener Epoche, wo die höfische Kunstepik in Blüte stand, und ihre Vertreter genossen auf keinen Fall mehr jene hohen Ehren an den Fürstenhöfen, wie sie uns im Liede geschildert werden. Sie kommen auch mit der Masse des Volkes, welches sich zu den Hof- und anderen Festlichkeiten drängt, und man beschenkt sie, ohne weiter Notiz von ihnen zu nehmen.

Aber bereits früher bestand neben der freien Ausübung der Sanges- und Spielkunst eine gewerbsmäßige. Schon der Spielmann Volker erscheint uns, und Uhland hat hierauf bereits aufmerksam gemacht, in dem Doppellicht des heldenhaften und des gewerbsmäßigen Künstlerberufs, während die Eddalieder und die Wolsungensage nichts von Volker wissen, und dem Könige Gunnar selbst die Gabe des Harfenspiels zuteilen. Bei Volker tritt schon die Fiedel an Stelle der Harfe:[1] „durch daz er videlen konde, was er der spilman

---

[1] Gesangeskundige adelige deutsche Männer setzten sogar zur sinnbildlichen Verewigung erlangten Dichterruhms eine Harfe oder Fiedel in ihr Wappen. So die Burggrafen von Alzey im 13. Jahrhundert. Heute ist dasselbe noch das Wappen der Stadt. Eine goldene Harfe im roten Schilde ist Islands Wappen. Sogar hochgestellte geistliche Würdenträger, welche es im Instrumentenspiel zu großer Kunstfertigkeit gebracht hatten, nahmen die Harfe in ihr Familienwappen auf, so der heilige Adhelm, Bischof von Salisbury, und Dunstan, Bischof von Canterbury.

genannt", und im „Lohengrin" heißt es: „dô gezzen wart, man liez fidlaer ûf strichen." Aus andren Stellen des Nibelungenliedes geht freilich wieder hervor, daß Volker ein edler Herr gewesen, dem viele Recken unterthan waren und dessen Gefolge solch kostbare Gewänder trug, daß selbst ein König sich nicht darob hätte zu schämen brauchen. Der edle, kühne Spielmann wird er genannt.

Aber gleich anderen fahrenden Spielleuten unterhält er in Rüdigers gastlichem Saale durch Spiel und Sprüche; ja er empfängt von der Hausfrau sogar zwölf goldene Ringe als Gabe für die süßen Töne, die er seiner Fiedel zu entlocken gewußt. So spricht Hagen zu Günther:

„Nun schaue, König! Volker ist dir hold,
Er dienet williglich dein Silber und dein Gold."

Und an einer andern Stelle:

„Wohl soll er reiten gute Roße und tragen herrlich Gewand."

Wir treffen also hier schon auf die Gaben, mit welchen die Fahrenden belohnt wurden, und auf die Hagen hier auch anspielt.

Auch als Boten wurden die Spielleute resp. die Fahrenden benutzt, da sie nicht nur überall ortskundig waren, sondern auch ihre Kunst ihnen überall Zutritt verschaffte. So entsendet König Etzel im Nibelungenlied die Spielleute Werbel und Swemmelin an den Hof des Burgunderkönigs nach Worms. Sogar von einem „spilwib" als Botin erfahren wir im Parzival:

„Obie, auch hierdurch ungeirrt,
Schickt ein Spielweib als Gesandte
Zu ihrem Vater, der sie kannte." (362, 21.)

Als Spione wurden sie ebenfalls gebraucht. So erzählt die Sage, daß, als Karl der Große den König Desiderius mit Krieg überziehen wollte, ein lombardischer Spielmann

zu den Franken kam und sang: „Welchen Lohn wird der empfangen, der Karl in das Land Italien führt? auf Wegen wo kein Spieß gegen ihn aufgehoben, kein Schild zurückgestoßen und keiner seiner Leute verletzt werden soll?“ Er führte nun den König und sein Heer über einen Berg, der von dort an der Frankenberg genannt wurde, und zum Lohn erhielt er zwei Stück Land, so weit als der Schall eines auf jenem Berge geblasenen Hornes gehört wurde.

Wir treffen die Spielleute weiter als Aufwärter bei der Tafel der Fürsten und Edlen. „Vor dem Tische stant die hohen Fürsten zu dienende vnd varende lute vnd ist keiner der ein einig Wort rede ane (ohne) die varende lute, die getichte machent, oder nuwe mer bringent, oder ergözent oder spil,“ meldet uns eine alte handschriftliche Reisebeschreibung.[1]

Bei Turnieren bliesen sie die Kämpfe ein:

„Pusûner, der man och bedarf
ein tambûrr sluoz unde warf
vil hôhe sîne tambûr —
dane riten floitierre bi
uud guoter videleare drî.“[2]

Bei feierlichen Anläßen schritten sie fiedelnd einher:

„ie neben zwein ein spilman
vil süeze videlende gie
der deheiner dem andern nie
einen grif übersach.“[3]

---

[1] In Scheid's „Dissertation“ 1620, p. 18.

[2] Parzival 19 V. 7.

[3] Wigalois 190 V. 39. Wigalois oder Giglan, Sohn des Gawein, dessen Geschichte in einem französischen Prosaroman, angeblich nach einer spanischen Quelle bearbeitet, im Jahre 1530 erschien, war in einem altdeutschen Heldengedicht des Wiret von Gravenberg schon im 13. Jahrhundert vorhanden. Zum ersten Male gab Benecke dasselbe Berlin 1818 heraus, dann Franz Pfeiffer, Leipzig 1847.

Die Spielleute, welche an den Höfen angestellt waren, standen was ihre soziale Stellung anbetrifft, höher als die gewöhnlichen Fahrenden, wenn auch sie für ihre Dienste Lohn und Gabe erhielten wie letztere. Ein „hövescher spilman“ wird Tristan genannt. Sie gingen zwar auch häufig aus dem niederen Volke hervor, und wandelten ab und zu. Wir treffen sie aber auch in ständigem Dienst, ja man betraute sie sogar oft mit der Erziehung und dem Unterricht der Jugend, was immerhin eine über das Durchschnittsmaß sich erhebende Bildung voraussetzt. So war Tristan als Spielmann der Lehrer der jungen Isot, die er in fremden Sprachen und in der Moralität, d. h. in der Kunst der schönen Sitte unterrichtete; er gab ihr also eine Art von Anstandsstunde.

So lehrte er sie auch jegliche Art von Saitenspiel:

„Under diesen zwein lernungen
der bouche mit der zungen
so vertete er sîner stunde vil
an ieglîchem seitspiel.“

Und weiter:

„Der was der Küneginne
meister unde gesinde
und haete si von Kinde
gewitziget sêhre
an maneger guoter lêre —
ir tohter Jsote —
die lerte er dô und alle wege
beidiu buoch und seitspil.[1]

Auch diese höfischen Spielleute, welche nicht mit den alten Sängern zu verwechseln sind, waren in der Regel hochgeehrt von ihren Herren:

---

[1] Tristan 194 V. 34.

„Unten an dem Tische dort
Saß ihm mancher Spielmann
Und gegenüber sein Kaplan." (Tristan 35,37.)

Walther rügt sogar an einem Herrn, daß ihm die „snarrenzoere", d. h. die Geigenkratzer, mehr wert seien als die „meister".

In dem bunten Treiben der geistlichen Höfe treffen wir ebenfalls Fahrende. Bischof Gunther von Bamberg, welcher im 11. Jahrhundert lebte, „ein Weltkind und doch ein Pilger zum heiligen Grabe", war ein stattlicher Krieger, der sich lieber durch Spielmannsgesang von Attila und dem Amelung Dietrich unterhalten ließ, als daß er den heiligen Augustinus zur Hand genommen hätte.

Die eigentlichen Spielleute, welche zum Teil Possenreißer, Schauspieler, Tänzer, Springer u. s. w. zu ihrem Gefolge zählten, oder auch oft in eigener Person diese Künste mit der Musika verbanden, führten ein unstetes Wanderleben. Sogar Weiber schlossen sich ihnen an, welche das griechische Tambourin oder die asiatische Klapper in wild bacchantischem Tanze schwangen. Hauptsächlich stellten sie sich gern bei Hochzeiten ein, sangen, harften, fiedelten und flöteten, erzählten Schnurren und beliebte Dichtungen und führten auch allerlei Possen auf, was einen Prediger des 13. Jahrhunderts veranlaßte, bei einer Schilderung der Hochzeit zu Kanaa darauf hinzuweisen, daß dortselbst weder Pfeifer, noch Geiger, noch Tänzer, noch Singer, noch Spielleute, wie heute bei den Brautläuften, waren.

Das in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandene Gedicht „Helmbrecht"[1] berichtet uns von solchen Spielleuten:

---

[1] Kritisch bearbeitet in Haupts Zeitschrift für deutsches Altertum. Bd. IV, p. 318 ff.

„Dô si nâch dem ezzen
wâren eine wîle gesezzen
und die spilliute
emphiengen von der briute
ir gâbe und von dem briutegomen.“[1]

Schon in König Rother, dem bedeutendsten Gedicht der Spielmannspoesie aus dem 12. Jahrhundert[2], dessen Verfasser aller Wahrscheinlichkeit nach den Kreuzzug von 1147 mitgemacht, also Italien und Konstantinopel gesehen hatte und in diesem Gedicht einen altdeutschen Stoff in ein modernes Gewand gekleidet, begegnen wir fahrenden Spielleuten bei Hochzeiten und anderen Festlichkeiten auch als Erzähler und Botenkündiger. So heißt es Strophe 1710:

„Nunc weiz ich wie ein spieleman
zô hove vor den kuninc (König) quam
unde sagide ime (ihm) mêre
daz dâr grôz vechte (Kampf) wêre“;

oder Str. 1880:

„Die hôchgezît (Festzeit) wâren alle
drî tage volle,
alsiz an den driten tach quam
die varunde diet begunde gan.“

Ja sogar geistliche Herren pflegten zuweilen aufzuspielen. So der Bischof Albert von Lüttich. Als derselbe sich einstens heimlich und in Dienertracht vermummt nach Rom begeben hatte, traf es sich, daß in einem Ort, wo er eines Tages hinkam, eine Hochzeit stattfand. Seine Begleitung wurde von den Gästen aufgefordert, auch ihr Scherflein zur fröhlichen Stimmung beizutragen. Der Bischof entsprach dem Begehr und entlockte mit kunstfertiger Hand

---

[1] V. 1607 ff.

[2] „König Rother“, herausgegeben von Heinrich Rückert. Leipzig, Brockhaus 1872.

seinem Saitenspiel melodische Weisen; jauchzender Beifall wurde ihm zu teil.[1]

Ja Christus selbst wird einmal als Fiedler vorgeführt, und die Wellen müssen tanzen, wie ihnen der Herr vorspielt.

„Jesus den sinen chan machen
Vil manich suzez lachen.
Heiâ wie sazze er videlt.
Jesu der tanzer maister ist.“[2]

Die Hochzeitsgäste mußten, wenn Spielleute anwesend waren, gewöhnlich recht tief in den Beutel greifen, denn bei allzu sparsamen Gaben pflegten die Fahrenden von ihrer spitzen Zunge den ausgedehntesten Gebrauch zu machen. Man sah sich daher genötigt, gegen die maßlosen Überforderungen der Spielleute legislativ einzuschreiten. Das Maximum der den Hochzeitsgebern zu gestattenden Zahl der Spielleute, sowie die Größe der ihnen zu verabreichenden Gaben, wurden gesetzlich normirt. So bestimmte das Lüneburger Stadtrecht: „Si quis fecerit nuptias quatuor Joculatores tantum habere poterit.“[3] Die Lübeck'schen Hochzeitordnungen des 15. und 16. Jahrhunderts setzten für die Spielleute mit dem „Spielgreven“ (Spielgrafen) von Seiten des Bräutigams Kleider aus, während die Braut ein Hemd zu verabfolgen hatte.[4] Die Hamburger Hochzeitsordnung von 1292 erlaubte nur 4 Spielleute, und einem jeden durften nicht mehr als 4 solidi verabreicht werden; waren es ihrer mehr, so hatten sie nur das Essen zu beanspruchen. Jene vom Jahre 1609 enthält folgende Bestimmung: „Zu einer

---

[1] Wiener Sitzungsberichte XII, p. 154.

[2] Haupt: Altdeutsche Blätter 2, 362. V. 105.

[3] Freiberg Sammlung 5, p. 19.

[4] Karl Weinhold: Die deutschen Frauen in dem Mittelalter. Wien, 2. Auflage. I, 393.

großen oder gantzen Hochzeit soll sein das grosse und kleine Spiel, und in allem acht Personen, zu einer halben Hochzeit das halbe Spiel, und nicht mehr als vier Personen; zu einer Abendköste drei Personen, und zu der Knechte und Mägde Gastgebaden zwei Personen, und sol der Bräutigam den Spielleuten geben zu einer gantzen Hochzeit 12 Rthl., zu einer halben 6 Rthl., zu einer Abendköst oder Mittagsköst, dar am Abend nicht wiederum wird gespeiset, 3 Thaler, zu der Knechte und Mägde Hochzeiten oder Gastgeboten 1 1/2 Thaler, und hierüber soll einig Geld vor dem Vordantzen vor oder nach zu nehmen gäntzlich abgeschaffet und verboten sein." Bei den Hochzeiten wurden von den Fahrenden auch mimische Darstellungen zum besten gegeben, deshalb hatten die Geistlichen den strengen Befehl, die Hochzeitsgesellschaft sofort zu verlassen, wenn die Fahrenden eintrafen.

Den Kreuzzügen schlossen sich die Fahrenden scharenweise an, konnten sie doch im Morgenlande, wo namentlich die Gauklerkünste seit uralter Zeit heimisch waren, manches profitieren. Kaiser Friedrich II. nahm sogar eine Schar sarazenischer Spielweiber mit nach Europa, und bei einem Besuche Richards von Cornwall im Jahre 1244 ergötzte er denselben durch die Tänze und Künste zweier sarazenischer Mädchen. Ja, er unterhielt sogar einmal während eines Aufenthaltes in Syrien im Jahre 1229 bei ihm zu Gast geladene Sarazenen zum Ärgernis der Christen durch die Jonglerien christlicher Spielweiber. Auf diesen fahrenden Spielweibern lastete der Fluch und die Verachtung, welchen die Fahrenden ausgesetzt waren, noch schwerer als auf den männlichen Spielleuten. Es läßt sich freilich nicht leugnen, daß den gewöhnlichen Fahrenden sich viel Gesindel anschloß, und daß die Pflege sittlicher Grundsätze keinen sonderlich günstigen Boden bei ihnen fand; aber der Fluch und die Ver-

achtung, welche Staat und Kirche über sie verhängten, trieben sie immer weiter ab vom rechten Wege. Ein Kind verwirkte des Vaters und der Mutter Erbe, wenn dasselbe ein Fahrender, ein Spielmann wurde. So bestimmte der Sachsenspiegel[1], erstes Buch, Art. 38, § 1: „alle die unêliche geborn sîn, und spillûte und die dûbe (Diebstahl) oder roub sûnen, oder die ihr lîp, hût oder hâr ledigen (preisgeben), die sint alle rechtelos."

Aber trotz der Acht, welche Staat und Kirche über sie verhängten, waren sie beim Volke doch beliebt, ja unentbehrlich, und namentlich beim Tanze durfte der Spielmann niemals fehlen; wo er hinkam, wurde stets ein Tanz auf der Wiese oder in der Tenne improvisiert. Die Tänze waren entweder Reihentänze oder Hüpftänze. Beim Reihentanz, dem sogenannten Carol, belgisch Rondeau, deutsch „umme gende tentz" genannt, nahm jeder Mann eine oder auch zwei Frauen bei der Hand; hierauf wurde ein Kreis gebildet, und unter Saitenspiel oder Gesang — oft war auch beides vereint — hielten die Paare mit schleifendem, leisem Tritt ihren Umgang; oder Männer und Frauen bildeten eine einzige lange Reihe, bewegten sich drei Schritte nach vorn oder drei Schritte zur Seite, blieben dann, sich hin und her biegend, eine kurze Weile stehen und machten wieder drei Schritte zurück. Dazu sang man Lieder, welche von entsprechenden Geberden begleitet waren. Es war dies der sogenannte getretene Tanz, welcher hauptsächlich Winters in den Stuben getanzt wurde. Von den umgehenden Tänzen war die Stadelweise (weil im Stadel, der Scheune, getanzt) die beliebteste. Im Gegensatz zu diesem ruhigen Tanz, welcher in der Regel von einem Vorsänger oder Vor-

---

[1] „Der Sachsenspiegel" herausgegeben nach der ältesten Leipziger Handschrift von Dr. Julius Weiske. Leipzig 1870. 4. Aufl.

spieler, einem fahrenden Spielmann, geleitet wurde, standen die Hüpf- oder Springtänze, Espringale, Espringerie, auf deutsch „springende tentz“ genannt. Sie führten auch den Namen „Reien“, und wurden meist auf Straße und Anger von dem niederen Volk aufgeführt; sie waren ebenfalls mit Gesang und Instrumentenspiel verbunden. Besonders anmutig müssen diese „springende tentz“ nicht gewesen sein. Die Zeitgenossen vergleichen sie mit dem Umspringen der Bären und Böcke. Die Frauen sollen weiter als eine Klafter gesprungen, oder wie ein Vogel in die Höhe geflogen sein. Unter den Reien gab es verschiedene Variationen, so u. a. einen krummen Reien, da wurde gesprungen und gehinkt, und in einem Tanzlied heißt es: „Mach uns den krummen Reien, den man hinken muß. Das gefällt uns allen wohl, und Löchlein (des Spielmanns Name) ist es, der ihn führen soll. Der Spielmann stimmt die Pauken, die Reifen fest er wand, da nahm sich auch der Löchlein ein Mädchen an die Hand. O du froher Spielmann, mach uns den Reien lang. Ju heia wie er sprang! Herz, Milz, Lung und Leber sich rundum in ihm schwang.“[1]

Ein altes schwäbisches Tanzlied lautet:

„Hopsa Schwabeliesel, dreh dich rum und tanz e bissel,
Hopsa Schwabeliesel, dreh dich rum und tanz.
Hopsa Liesegretel, dreh dich rum und tanz nach der Fiedel,
Hopsa Liesegretel, lupf de Fuß und tanz.“[2]

Ein anderes:

„Guten Morgen Spielmann,
Wo bleibst du so lang?
Da drunten, da droben

[1] Weinhold a. a. O. II, 162 ff.

[2] F. M. Böhme: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig 1886. I.

Da tanzen die Schwaben
Mit der kleinen Killekeia,
Mit der großen Kumkum.

Da kommen die Weiber
Mit Sichel und Scheiben
Und wollten den Schwaben
Das Tanzen vertreiben.
Mit der kleinen u. s. w.

Da laufen die Schwaben
Und fallen in' Graben;
Da sprechen die Schwaben,
Liegt ein Spielmann begraben.
Mit der kleinen u. s. w.

Da laufen die Schwaben
Die Weiber nachtraben
Bis über die Grenze
Mit Sichel und Sense:
Guten Morgen Spielleut!
Nun schneidet das Korn."

Schon im Parzival[1] treffen wir Spielleute, welche zum Tanze aufspielten:

„Dô vrâgte mîn hêr Gâwân
umb guote videleare —
manec frouwe wol gevar
giengen für ein tanzen dar."[2]

Auch unter den Minnesängern treffen wir solche Fahrende, welche mit der Fiedel dem Tanze voranschritten und aufspielten, so z. B. der Tanhuser:

---

[1] Parz. 639, V. 4.

[2] Siehe auch „Helmbrecht" V. 95, Haupts Zeitschrift 4, 325, „Nithart", 3, 299, cl. 2 Nr. 5, und Hagen: „Minnesinger", sowie Jak. Grimm: Mythologie, p. 860, 1002, 1025.

„nu singe ich aber hei!
heia, nu hei!
nu ist dem videlaere sin videl boge en zwei!"

oder:

„nu ist dem videlaere sin seite zerbrochen;
daz selbe geschiht im alle die wochen."[1]

Tanhuser ruft sich also selber auf und schreitet tanzend und geigend voran, bis ihm die Saite zerreißt oder der Bogen zerspringt.

Der Minnesänger Reinmar der Fiedler scheint auch oft dem Tanze vorangehend gegeigt zu haben, denn er beklagt sich in einem seiner Gedichte, daß mancher ihn ungegrüßt lasse, weil derselbe fürchte, er werde ihn um eine Gabe bitten, d. h. er werde ihn für einen gewöhnlichen Fahrenden halten.

Die Spielleute vertraten aber auch den heutigen Journalismus. Was heute ein fulminanter Leitartikel, das bewirkte damals der treffende Spruch des Spielmannes, welcher, von seinen Kunstgenossen wie von den Hörern von Ort zu Ort weiter getragen, eine ebenso schnelle wie weite Verbreitung fand. Auch das haben sie mit dem heutigen Journalismus gemein, daß es ihnen auf eine Ente mehr oder weniger nicht ankam. Sie machten die öffentliche Meinung, waren aber der Mehrzahl nach politisch farblos. Den Meisten erschien jener als der vernünftigste Politiker, welcher sie am reichlichsten beschenkte, mochte er nun in ghibbelinischen oder welfischen, in konservativen oder fortschrittlichen Farben schillern. Das Lob des liberalen Gegners wie die Verspottung des mit seinen Gaben kargen konservativen Freundes erklang an den Höfen und auf der Straße in ihren Liedern und Sprüchen. Hierdurch wurden die Spielleute zu einer

[1] Hagen: Minnesinger. Leipzig 1838. II. p. 85, 89.

gefürchteten Macht, mit welcher es zu verderben man sich wohl hüten mußte. Die Fürsten und Edlen beschenkten sie denn auch oft in einer Weise, daß Gozechin (um 1060) in Mainz klagend ausruft: „Liberales enim disciplinae mimis et histronibus posthabentur et paene per tabernas mendicare videntur." Enenkel in Wien, Verfasser einer Weltchronik, berichtet von einem Spielmann, den Markgraf Leopold I. von Oesterreich fürstlich beschenkte:

„Ainez tages do er vrolichen az
wann er vroleich zu tische saz
Do chom fur in ein spilman
vnd sach den fursten allen an —
da pruest er mit dem saitenspiel
Den Fursten mannich suzzer not —
Dar nach der furste dem spilman
machte ein ros vnder tan
Das waz wol dreizich march wert.
dar nach gab er im ein swert.
Und chleider harte reiçhe."[1]

Auch die geistlichen Fürsten standen mit ihrer Freigebigkeit gegen die Fahrenden hinter den weltlichen nicht zurück, denn der berühmte Scholastiker Abelard, 1079—1142, fragt einmal, warum die Bischöfe die Poeten zu ihren Festlichkeiten ziehen und Sänger wie Spielleute so reichlich beschenken: „Quid ergo episcopi et religionis christianae doctores poetas a civitate Dei non arcent? Immo quid in solemnibus magnarum festivitatum diebus — joculatores, saltatores, incantatores, cantores turpium acciunt ad mensam — magnis postmodum eos remunerant praemiis quae de ecclesiasticis rapiunt beneficiis."[2]

---

[1] Siehe Grimm, Deutsche Heldensage und Jansen Enenkels Fürstenbuch von Österreich nach Zappert in den Wiener Sitzungsberichten. Bd. XIII, p. 156.

[2] Siehe Zappert a. a. O., p. 150—161.

„Nun verdient ihr großes Gut,
Wenn ihr mit rechter Treue meinen Willen thut
Und sagt was ich entbiete heim in unser Land:
Ich mach euch reich an Gute und geb euch herrlich Gewand."

sagt Kriemhild zu den Boten, den Fidelspielern Swemmelein und Werbelein. Und in König Rother heißt es:

„her gaf sînen mantil gôten
einem armen spillemanne."

Bei den alten Sängern war der goldene Armring die Ehrengabe, mit welcher sie beschenkt wurden. Die gewöhnlichen Fahrenden lohnte man u. A. damit, daß man ihre Pfänder, die sie in der Herberge als Gegenwert für Obdach, Speise und Trank niedergelegt hatten, auslöste. So heißt es in einem alten Rechnungsbuche vom Jahre 1392 über den Spielmann Suchensinn[1]: „so hat man ihn gelöst aus der Herberg von dem Hunemair — 7 Schilling, 6 (Pfennige)." Auf dem Reichstage zu Augsburg konnte 1530 ein Sänger Grünewald, welcher im Wirtshaus sein Geld „in nasser Waare und guten Bißlein verthan hatte", sich der Pfändung seines Mantels nur durch ein die Freigebigkeit des reichen Fugger preisendes Lied retten.[2]

Mancher wurde ein wohlhabender Mann, denn abgewiesen wurde nichts; auch die kleinste Landesmünze, einen halben Pfennig, weist der Fahrende niemals zurück, denn er bekommt dafür ein Quart Apfelwein, oder Bier, oder einen Becher Wein, oder einen Hering, auch eine Leberwurst oder drei Eier; er kann sich dafür auch den Bart scheren, sich schröpfen lassen,

---

[1] Rechnungsbuch des Wolfhart Helttampt. Altteutsche Blätter von Haupt, II. 73.

[2] Jörg Wickrams Rollwagenbüchlein, herausgegeben von H. Kurz, p. 94 ff.

auch das Haar erhält er dafür gewaschen, gekämmt, gescheitelt, auf eine Nacht ein gutes Bett mit schönen Polstern und leinenen Tüchern. Spärlich fiel natürlich die Sammlung für den Straßenkünstler aus, wie dies heute noch der Fall ist, denn wenn die Büchse kommt, dann will keiner dabei gewesen sein. Deshalb schärft der Sänger des Huon von Bordeaux seinen Zuhörern ein, am andern Tage doch ja nicht zu versäumen, jeder einen Sechser in den Hemdzipfel geknüpft mitzubringen.

Eine kleine Legende, rührend, schlicht und treuherzig von einem unbekannten Dichter einem lateinischen Buche nacherzählt, berichtet uns von einem französischen Fahrenden[1], der nur gymnastischen Künsten oblag, bis endlich sein frommer Sinn ihrer überdrüssig wurde und er in ein Kloster trat, welchem er seine ganze Habe, die er sich in langjähriger Ausübung seines Berufes erworben hatte, vermachte. Doch den gesuchten Frieden fand er nicht. Es mochte ihm schwer fallen, bei gesundem Leib und kräftigen Gliedern ein unverdientes Brot auf Kosten derer zu verzehren, welche mit schönem Latein und kunstgerechtem Singen Gott priesen, um der eigenen Seele Heil zu erwirken. Da gelangt er eines Tages in eine einsame unterirdische, mit dem Bilde der heiligen Mutter geschmückte Kapelle, und während er über sich die Messe anstimmen hört, faßt er den Entschluß, der Mutter Gottes nach seinem Vermögen und Können zu dienen. Er legt seine Gewänder bis auf ein leichtes Unterkleid ab, sagt der Heiligen wie er es meine, und nun macht er die schönsten Sprünge und Purzelbäume. Er thut den Metzer Sprung, den französischen, den Champagner, den spanischen, den Lothringer Sprung, die britannischen Sprünge, den Römer Sprung. Dann legt er die Hand an die Stirn und tanzt gar zierlich, während er der Mutter Gottes beteuert, er

[1] Siehe Tobler im „Neuen Reich“. 1875.

thue dies nur ihr und ihrem Sohne zu Ehren und keineswegs zu eigener Lust; er schlägt die Füße in die Luft und wandelt auf den Händen her und hin und weint dabei, da er anders nicht zu beten weiß. Er thut dann einen Sprung, über den er selbst staunt, den er noch nie gethan, dann noch einmal den Metzer. Und so treibt er's, bis die Messe zu Ende, seine Kraft erschöpft und er schweißtriefend zu Boden sinkt. „Fraue," sagt er, „jetzt kann ich nimmer, doch werde ich gewißlich wieder kommen." Sein heimlicher Gottesdienst wurde jedoch bald entdeckt; eine Bestrafung unterblieb aber, da der Abt mit eigenen Augen sah, wie die Mutter Gottes vom Bilde stieg und ihm den Schweiß von der Stirne trocknete.

Und wer kennt nicht die Geschichte von jenem Geigerlein, welches einst nach dem sangesreichen Gmünd im schwäbischen Remsthale wanderte, wo ein der heiligen Cäcilia zu Ehren gebautes Kirchlein stand. Vor dem goldgeschmückten Bilde der Heiligen klagt der fahrende Spielmann seine Not. Da bückt sich plötzlich die Heilige und wirft ihm einen ihrer goldenen Schuhe hin. Er eilt mit demselben zum nächsten Goldschmied, der ihn aber dem Richter überantwortet. Als Kirchenräuber zum Tode verurteilt, wird seinem Wunsch willfahrt, die Geige zum letzten Gang mitnehmen zu dürfen. Der Zug führt an der Kapelle vorbei, und der Spielmann kniet nochmals vor dem Bilde der Heiligen und geiget abermal sein Leid. Da geschieht das Wunder:

„Lächelnd neigt das Bild sich nieder
Aus der lebenslosen Ruh,
Wirft dem armen Sohn der Lieder
Hin den zweiten goldenen Schuh.
Mit Erstaunen siehts die Menge,
Und es sieht nun jeder Christ,
Daß der Mann der Volksgesänge
Selbst den Heil'gen teuer ist."

Nun wird ihm zu Ehren auf dem Rathause ein Festschmaus gegeben:

„Aber als sie noch beim Weine,
Nimmt er seinen Schuh zur Hand,
Wandert fort im Mondenscheine
Einsam in ein anderes Land",

spielend und singend, bis er irgendwo verdämmerte in der weiten Welt.

Wer kennt aber auch nicht den Verfasser des immergrünen „O du lieber Augustin", welcher, eine echte Spielmannsnatur, vor 200 Jahren in der lustigen Stadt an der blauen Donau lebte. Niemals hat er die unverwüstlichen Gaben seines Standes verleugnet: ein fröhliches Gemüt und eine unerforschliche Kehle. Und als er eines Abends des Guten zu viel gethan und in die finstere Nacht hinauseilte, Hut und Mantel sich allgemach von ihm trennten, geriet er auf einsame Abwege, welche zu jener Universalgrube führten, darin Wiens Gassenkummer seine letzte Ruhestätte zu finden pflegte. Mit dem ihm eigenen köstlichen Humor hat Beneke[1] die verzweifelte Lage des lustigen Geigers geschildert. „Arglos nähert sich der joviale Sänger im emsigen Zickzackschritt diesem schauderhaften Abgrunde; kein erleuchtender Strahl fällt durchs düstere Regengewölk auf seinen Irrpfad, kein rettender Stein des Anstoßes bringt ihn vorher zu Fall, nein, er taumelt heiteren Sinnes über den Rand und stürzt regelrecht hinunter die jähe Tiefe der entsetzlichen Gruft, deren eigentümlich weiches Terrain allerdings seine Glieder vor Zerschmetterung schützte, so daß er unten heil und gesund anlangte. Als er aus der Betäubung des Schreckens ziemlich ernüchtert erwachte und inne wurde, daß er nicht besser wie Daniel in der Löwengrube säße, nämlich in dem abscheulichsten Morast, aus dem wegen Steilheit der Wände kein Entrinnen

[1] O. Beneke, Von unehrlichen Leuten. Hamburg.

möglich — da erschien es ihm doch als ein Trost, daß seine Geige weder vom Wirte gepfändet, noch vom Winde entführt, noch beim Sturze beschädigt worden war. So greift er zu seinem Instrumente, welchem er anfangs einige Klagetöne entlockte, die aber bald in einen Sehnsuchtswalzer und sodann in ein munteres Scherzo übergingen. Ein seinem erregten Künstlergemüt inspiriertes Thema auf- und abwandelnd, sang er mit hellem Bänkelsängertenor ein improvisiertes Lied dazu, in welchem er seine desperate Lage ganz artig parodierte." Hier an diesem von den Musen und Grazien gemiedenen Orte erklang zum ersten Male die wunderbare Weise zu den improvisierten poetischen Worten: „Ach du lieber Augustin, alles ist wegk, wegk, wegk." Das Lied aber bewirkte seine Rettung.

Aber nicht nur beim Volk, sondern wie gesagt auch auf der einsam in der Höhe gelegenen Burg, an der Tafel des Königs, in dem Hause des wohlhabenden Bürgers war der Fahrende ein gern gesehener Gast. Er brachte Kunde von dem, was sich zugetragen, Botschaft von Freunden u. s. w. „Am Fichtenbaum ein Spielmann sang dem Herrn ein altes Lied noch aus der Väter Zeit; es war gut, der Graf vernahm es gern."

Ein Zuwachs, der in mancher Beziehung fördernd, belebend und bildend auf die Fahrenden rückwirkte, waren die fahrenden Sänger geistlichen Standes und gelehrter Bildung, welche ihre lateinischen Gesänge von einem geistlichen Hofe zum andern, von Kloster zu Kloster trugen, und sich schließlich mit den gewöhnlichen Fahrenden ganz verschmolzen. Mögen auch ihre gelehrten Kenntnisse oft recht gering gewesen sein, so hatten sie doch die Ahnung von einer verschwundenen herrlichen Geisteswelt. Die alten Sagen, wenn auch kraus und wunderlich, waren zu ihren Ohren gekommen, der kirchliche Dienst hatte ihnen Poesie und Musik nahe gebracht, und,

selbst zu Fahrenden geworden, bemühten sie sich, durch anregende Unterhaltung Erwerb sich zu verschaffen. Es war das Jahrhundert der Kreuzzüge, in welchem ein unstäter, schwärmerischer Sinn über die Massen kam und ganze Scharen an die Thore Konstantinopels, vor die Mauern Jerusalems führte. Namentlich wurden jene Geistlichen von diesem Wandertrieb ergriffen, welche vermöge ihrer Stellung an den Höfen oder als Lehrer und Schüler an ein bewegteres Leben gewöhnt waren, und sich durch die gar strengen und harten Kirchengesetze in ihrer Freiheit zu sehr gefesselt fühlten. Wurde bei Vielen dieser Trieb durch eine begeisterte Religiosität veredelt, wollten sie doch die Stätte sehen, wo Christus gelebt und gestorben, so waren es ihrer aber noch mehr, welche ein freies, ungebundenes Leben führen wollten. Dies waren die sogenannten Vaganten, jene bunte Gesellschaft, welche sich aus beweibten Priestern, Mönchen, Pfründnern, Magistern, namentlich aber aus jüngeren Klerikern zusammensetzte, die noch den Studien obzuliegen hatten. Hauptsächlich waren die französischen Universitäten der Boden, auf welchem diese Art Fahrender entstanden, denn hier strömten die jungen Kleriker aus dem ganzen Abendlande zusammen; neben einer ganz ungebundenen Lebensweise, bildete sich auch bald eine freiere, wenn nicht zügellose Denkungsart der Studierenden aus. „Die Städte und den ganzen Erdkreis durchirren die Scholastiker," eifert ein Mönch jener Tage, Helinand von Froidmont. War das Leben auf den Schulen schon sehr teuer, so verschlang das zügellose Leben vollends den Inhalt des Beutels, und der Scholar begab sich auf die Wanderschaft. In Frankreich gesellten sich viele den Hofdichtern bei; gar manche der Troubadours gehörten dem geistlichen Stande an und führten zum Teil ein Leben, welches sich von jenem der gewöhnlichen Fahrenden nicht unterschied.

Viele Geistliche schlossen sich aber auch jenem Schwarm, von Landstreichern aller Art an, welcher aus armen Rittern, entlassenen Söldnern, Marktschreiern und Taschenspielern, Handwerksgesellen, Bettelleuten, Franziskanern und fahrenden Weibern bestand. Sie durchzogen namentlich den Norden Frankreichs. Aber auch England litt unter dieser Landplage. So erregten die Vaganten in London 1333 wegen ärgerlicher Vorstellungen einen solchen Anstoß, daß sie aus der Stadt gepeitscht wurden.[1] Im selben Jahre noch erging ein Verbot aller Volks- und Schauspiele in Westminster, in jenem Teile der Stadt, wo sie ihr skandalöses Unwesen trieben.

Diese Vaganten oder Scholaren, welche hauptsächlich das lateinisch-weltliche Lied pflegten, wurden auch Goliarden genannt. Den Charakter ihres geistlichen Standes bewahrten sie sorgfältig; kein Gebrechen der Zeit entging ihrer Satire, aber auch keine der mächtigen Ideen der Zeit ließen sie unbesungen. Zwischen hinein ertönten dem Gott Bacchus und der Liebe ihre Hymnen.

Sie verbreiteten sich mit der Zeit über das ganze Abendland, und die Bezeichnung „Goliarde" verdrängte nach und nach jene von „Vagant". Der Name Goliard bezeichnet übrigens in seiner strengen Fassung nichts anderes als einen Vaganten, welcher um Lohn lateinische Lieder vorträgt. Die altfranzösische Form für goliardus ist goliart oder gouliart, goliardois oder gouliardois, und ist von golias abzuleiten, mit welchem Ausdruck man in der Regel einen großen, starken Menschen bezeichnete[2]; das Wort stammt also eigentlich

---

[1] Karl Dietrich Hüllmann, Städtewesen des Mittelalters IV. Bonn, A. Marcus, 1829 p. 238.

[2] Siehe auch Giesebrecht, „Die Vaganten und Goliarden und ihre Lieder" in den Monatsheften für Wissenschaft und Litteratur. 1853 Heft I. „Golias ist ein rein fingierter, von den Vaganten selbst erfundener Name; ihm wird, wie dies auch sonst im Mittelalter

von Goliath. Ursprünglich scheint die Bezeichnung goliard nicht den verächtlichen Sinn gehabt zu haben wie später. Die französischen Kirchenversammlungen nahmen bald eine feindliche Stellung gegen sie ein; sie wurden aller geistlichen Vorrechte für verlustig erklärt, wenn sie das entehrende Gewerbe der Jokulatoren, Goliarden und Buffonen bereits ein Jahr getrieben oder auf dreimalige Ermahnung dasselbe nicht aufgegeben hatten. Gegen Ende des 13. Jahrhunderts verschwinden sie in Frankreich, während sie in Deutschland und England noch länger ihr Wesen trieben.

Diese Vaganten waren sicherlich schon im 10. Jahrhundert vorhanden, wie die Carmina burana beweisen. Sie besangen aber auch geistliche Stoffe, verherrlichten den h. Georg und die Gottesstreiterin Judith. Auf Inhalt und Form ihrer Dichtungen haben sowohl die lateinische wie die deutsche Poesie Einfluß gehabt, sogar Elemente des griechischen Romans kehren in den erfundenen Erzählungen der Spielleute wieder.[1]

---

bei Spielen und Lustbarkeiten üblich war, der Charakter eines Bischofs oder Abtes beigelegt; er mag als Haupt einer Schar der Fahrenden gelten, sein Name läßt sich aber vor der Hand nicht sicher erklären. In einem Briefe des h. Bernhard wird Abelard dem Riesen Goliath (Golias), Arnold von Brescia dem Waffenträger desselben verglichen." Siehe hierüber Wiener Sitzungsberichte XIII, 1854: „Über einige Reste der Vagantenpoesie in Österreich" von Dr. Max Büdinger, p. 316. Goliardus könnte demnach nach 1. Sam. K. 16 V. 7 und 16 einen Mann bezeichnen, der sich die Unterstützung eines würdigen Mannes zum Ziele gesetzt hat. Grimm in einer Abhandlung der K. Akademie der Wissenschaften zu Berlin, 1845, p. 169, bemerkt, daß Golias kein Eigenname sei, appellativisch bezeichne derselbe einen umherschweifenden Sänger. Er bringt diese Bezeichnung auch mit der Thatsache zusammen, daß Goliath bei den Volksspielen und Prozessionen des Mittelalters oft eine Rolle zu spielen hatte.

[1] Heinzel in der Österr. Wochenschrift, 1872, II. p. 452 ff. Über die frühe Anwesenheit der Vaganten in Deutschland siehe auch Mone: Anzeiger VIII 596 ff.

In Deutschland begegnen wir ihnen an den bischöflichen Höfen in Lothringen und am Niederrhein; auch im Kölnischen waren sie zahlreich vertreten, ebenso im Lüttich'schen, wo die Häuser der geistlichen Herren von Sängern und Spielleuten nicht leer wurden. In Deutschland wurden von den Provinzialsynoden strenge Maßregeln gegen sie ergriffen, und eine 1227 zu Trier tagende Synode bestimmte, daß weder Landstreicher, noch fahrende Schüler oder Goliarden beim Gottesdienst Gesänge vortragen dürfen, weil hierdurch Ärgernis gegeben werde. Besonders zahlreich waren sie in den Donaugegenden und im Salzburgischen vertreten, fanden doch nirgends Dichter und Spielmann dankbarere Zuhörer und reichlichere Belohnung als in Österreich, Kärnthen und Steiermark. Ein Zeugnis für die frühe Existenz der Vaganten in diesem Gegenden bringt Giesebrecht a. a. O. aus einem fliegenden Blatt bei, welches dem alten Salbuch von St. Pölten vom Jahre 1209 beigeheftet ist. Der steife Kurialstil der erzbischöflichen Urkunden wird hier auf das ergötzlichste nachgeahmt. Beginnen die erzbischöflichen Urkunden in Namen der heiligen unteilbaren Dreifaltigkeit, so jene des Primas der Vaganten — denn sie waren regelrecht organisiert — im Namen der heiligen und unheilbaren Einfaltigkeit. Mißt der Erzbischof seine Würde allein der Gnade Gottes bei, so schreibt der Archiprimas der fahrenden Schüler in Österreich, Steiermark, Bayern und Mähren seine Würde lediglich dem Wahne seiner Narrenbrüder zu, und bietet seinen Anhängern und Genossen nebst den künftigen Teilnehmern der Sekte den Segenswunsch, immerdar an Hunger und Durst, Frost und Blöße zu leiden. Er thut ihnen weiter kund, daß er infolge seiner ihm innewohnenden Faulheit sich noch immer vom Tische anderer nähre und ein unstetes Leben gleich den Schwalben in der Luft führe; hungernd, dürstend und frierend, nur ein Hemdchen auf nacktem

Leibe und den einen Fuß unbeschuht, irre er umher und fände weder bei den Laien noch bei den geistlichen Herren Aufnahme.

Ende des 13. Jahrhunderts waren diese Vaganten in den Donaugegenden so zahlreich, daß auch hier die Provinzialsynoden von Salzburg und Passau 1291 und 1284 wie 1294 gegen sie einschritten und einem jeden Prälaten, Pfarrer und Vikar, überhaupt jedem Geistlichen untersagten, denselben irgend welche Unterstützung zu gewähren. Es wird weiter bestimmt, daß, wenn dieselben durch Zudringlichkeit oder Gewalt von den Kirchen, Klöstern oder einzelnen Geistlichen etwas erpressen wollten, man sie nötigenfalls, auch unter Anrufung der weltlichen Gewalt, dingfest machen solle.

Diese Maßregeln beraubten sie der Vorrechte des geistlichen Standes, sie waren nunmehr wie die übrigen Fahrenden auf die Fürsten und Vornehmen, sowie auf die Gunst des gemeinen Mannes angewiesen. Der lateinischen Sprache konnten sie sich somit auch nicht mehr bedienen, und damit fiel die letzte Schranke, welche den Goliarden von dem Jokulator noch unterschieden hatte. Aber der Hang der studierenden Jugend zum Vagantenleben währte noch längere Zeit. Noch im Jahre 1300 klagt Hugo von Trimberg in seinem „Renner", daß viele Schüler ihr Hab und Gut auf der Schule vergeuden und verprassen, um alsdann als Spielleute und Gaukler ein Lotterleben zu führen, und daß die Vornehmen sich kein Gewissen daraus machten, mit ihnen um Wein zu würfeln und sich deutsche Gedichte von ihnen vortragen zu lassen.

Diese fahrenden Schüler, welche nunmehr nur noch deutsch vortrugen und sangen, besuchten auch die Höfe der Fürsten bei festlichen Gelegenheiten. Das Ausgabe- und Einnahmebuch des Herzogs Albrecht des Jüngeren von

Niederbayern aus den Jahren 1390—93[1] enthält auch eine „Nota Varenden läuten", in welcher nicht bloß Fiedler, Lautenschläger und Gaukler, sondern auch fahrende Schüler oder Vaganten erwähnt werden.[2] Auch auf dem großen Tage zu Frankfurt im Jahre 1397 befanden sich im Gefolge der Fürsten und Herren „Spielleute, Pfeiffer, Trommeter, Sprecher (eine Art von Deklamatoren) und Fahrenschüler."[3]

Die Scholares sanken mit der Zeit immer tiefer und genossen schließlich nur noch beim niederen Volk ein gewisses Ansehen, welches sie übrigens mehr durch Zaubermittel und Wunderkuren, als durch ihre Lieder sich verschafften. Grimm[4] teilt ein Gedicht aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts nach einer Gothaer Handschrift mit, aus welcher in evidenter Weise hervorgeht, wie tief die fahrenden Schüler damals bereits gesunken waren. „De vita vagorum" lautet die Überschrift, und der Dichter nennt sich „Johann von Nürnberg". Er berichtet von seinem traurigen Leben als wilder Schüler. Nicht mehr mit Prälaten und hohen Herren verkehrt er, sondern mit des Pfaffen Magd, mit der Dirne im Wirtshaus gibt er sich ab. Letzterer muß er Mittel angeben, wodurch sie sich die Liebe des ihr untreu gewordenen Knechtes Engebar wiedergewinnen kann; alten Weibern muß er die Runzeln vertreiben, andre wieder vom Alpdrücken befreien u. s. w. Hierfür empfängt er Brot, Geld, Flachs oder sonstige Gabe. Fällt ihm aber kein solch leichtgläubiges Weibervolk in die Hände, dann ist Schmalhans

---

[1] Freyberg, Sammlung historischer Schriften und Urkunden. Stuttgart und Tübingen, Cotta, II. p. 83—162.

[2] Ibid. p. 146—149.

[3] Die Limburger Chronik, herausgegeben von C. D. Vogel. 2. Aufl. Marburg 1828. p. 129.

[4] Altdeutsche Wälder II. p. 49 ff.

Küchenmeister, dann muß er den ganzen Tag hungrig laufen, bis er einen guten Menschen findet, welcher ihm für den Gesang seiner Lieder ein Nachtquartier bietet. Gaben sich diese jüngeren Vaganten auch noch lateinische Namen, so waren sie doch nichts anderes mehr als Bänkelsänger, die sich nebenher durch Zaubereien, Wunderkuren und dergleichen noch einen Anhang und ein gewisses Ansehen zu verschaffen wußten. Sogar Alchymie trieben sie. So begegnen wir unter den fahrenden Schülern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Zauberern und Heilkünstlern, deren Typus in der Sage des Dr. Faust sich festgehalten hat. Im 16. Jahrhundert treten dann noch die sogenannten Bacchanten und Schützen auf, ein diebisches Bettlergesindel, der Auswurf der damals äußerst schlecht bestellten Schulen.[1]

Von der Kirche verstoßen, vom Staat für rechtlos erklärt, darf es uns nicht wundern, wenn die Fahrenden immer tiefer sanken und die Verwilderung immer mehr um sich griff. Es waren die Heimatlosigkeit und Besitzlosigkeit, was sie in den damaligen Anschauungen so tief herabsetzte. Wie schon früher berührt, war es hauptsächlich die Geistlichkeit, welche auf das heftigste gegen die Fahrenden vorging. „Die Pfeifer und Lautenschläger sind des Teufels Meßner, die mit ihren Pfeifen und Lauten die andern zusammenrufen (nämlich zum Tanze), gerade wie der Meßner es thut," eifert ein frommer Zelot.[2] Und in den Predigten des Bruder Berthold, jenes Franziskanermönchs, welcher Mitte des 13. Jahrhunderts als Prediger in den verschiedensten Gegenden Deutschlands wirkte, lesen wir[3], daß

---

[1] Siehe, „Thomas Plater", herausgeg. von Boos. Basel 1878.

[2] Altdeutsche Blätter von Haupt. I. 53.

[3] „Von zehen Koeren der engele unde der Kristenheit." Berthold von Regensburg. Herausgegeben von Pfeiffer. I. 140 ff.

das, was der Teufel zu reden verschmähe, der Spielmann rede; „und alles was der Teufel in dich schütten kann,“ fährt er fort, „läßt du (nämlich der Fahrende) aus deinem Munde gehen. Wehe, daß du je der Taufe teilhaftig wurdest! Wie hast du die Taufe und Christentum verleugnet! Alles was man dir gibt, das gibt man dir mit Sünde, denn sie müssen Gott Rechenschaft ablegen am jüngsten Tage, die dir geben. So gibt man es dir mit Sünde und so empfängst du es mit Sünde und Schande. Fort mit dir, wenn du unter uns (nämlich unter der Gemeinde) weilest; denn du bist uns abtrünnig geworden mit Schalkheit und Liederlichkeit, und darum sollst du zu deinen Genossen gehen, den abtrünnigen Teufeln. Du heißest Lasterbalg, dein Geselle Schandolf, so heißt ein anderer Hagedorn, dieser Höllenfeuer, jener Hagelstein. So hast du einen schimpflichen Namen, wie deine Gesellen, die Teufel, welche abtrünnig sind.“[1]

Von der Rechtlosigkeit, welche sie im staatlichen Leben genossen, haben wir bereits gesprochen; auch der brutalsten Gewalt gegenüber waren sie machtlos. Hatte sich nämlich jemand an ihnen vergangen, so wurde ihnen nur eine Scheinbuße gewährt. Diese Scheinbuße bestand nach dem schwäbischen Landrecht darin, daß man Spielleuten und allen jenen, die Gut für Ehre nehmen, eines Mannes Schatten von der Sonne gebe, d. h. wer ihnen etwas zu Leide thut was er büßen soll, der hat an eine Wand zu treten, an welche die Sonne scheint, und der Spielmann soll hergehen und dem Schatten an der Wand an den Hals schlagen. Mit dieser Rache soll ihm die vollständige Buße geleistet sein.[2]

---

[1] Vergleiche Grieshaber, Deutsche Predigten I.

[2] Schwäb. Landrecht. Senkenberg, Corp. jur. germ. II, cap. 402. Siehe auch Grimm, Rechtsaltertümer, p. 688.

Dasselbe bestimmte das bayrische Landrecht des 14. Jahrhunderts. Im gotländischen Recht lautete Kapitel 18: Wer einen Spielmann erschlägt, soll ein dreijähriges Kalb und neue Handschuhe kaufen; letztere hat er mit Fett zu bestreichen und den Erben des Erschlagenen auszuhändigen. Hierauf wird das Kalb auf einen Berg geführt, und der Erbe muß den Schwanz des Tieres in die Hand nehmen. Kann er mit den fetten Handschuhen das Tier halten, wenn der Bauer demselben drei Streiche mit der Geißel giebt, so ist es sein; wo nicht, so hat er sein Recht auf anderweite Buße verloren.

Noch härter waren die Bestimmungen einiger Stadtrechte. Da heißt es u. a., daß, wenn jemand einen leichten Mann, etwa einen loter (Possenreißer) oder einen „bôsen spilman" schlägt, so soll er dem Richter nichts dafür als Buße geben, dem Geschlagenen auch nichts, außer drei Schläge, die er ihm noch fröhlich dazu erteile. Das Stadtrecht von Salzburg bestimmte: „Schlagt aber jemand ainen Buben oder ainen S p i l m a n n mit der Faust oder mit ainem Knüttel, der es verdient, der geit (giebt) nyemand nichts, und varende Weib haben dasselbe Recht." Das Stadtrecht von Naumburg[1] verordnete: „So aner ieman slecht einen leichten man, einen loten oder einem posen (bösen) spilman — der geb dem richter darvmb nichts niht, und den geslagen auch nicht, denn drei sleg, die er im vrölich zo geb." Ja manche Stadtrechte verweigerten ihnen den Zutritt oder zwangen sie zu öffentlichen Arbeiten, wie dies heutzutage in vielen Gemeinden den sogenannten Stromern gegenüber geschieht.[2]

---

[1] v. Meiller im Archiv der Kgl. Akademie der Wissenschaften 10, 141.

[2] Siehe auch O. Gierke: Der Humor im deutschen Recht. Berlin 1871, p. 33 ff.

Eine löbliche Ausnahme machte Hamburg, wo allezeit die Musik hoch geehrt war. Apolls Söhne wurden in der Hansastadt nicht für unehrlich gehalten, wenigstens ist uns keine derartige Bestimmung bekannt worden. Aber für das Gegenteil sind Beweise da, denn schon 1283 erhielt Johannes der Spielmann ein Grundstück an der Alster im Stadt-Erbebuch zugeschrieben; und im Jahre 1538 bezeugt sogar der löbliche Hamburger Rat den Albert Finck, Florian Kowall, Marten Bück und Felix Moller „welke uns eine tydlangk mit erem gespele der gigen gedenet,“ nicht nur ihre ordnungsmäßige Beurlaubung sondern rühmt ihnen außer anderen löblichen Eigenschaften ihre Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit nach. Ja der Rath ersuchte sogar ausdrücklich, diesen Spielleuten aller Orten eine freundliche Aufnahme, Gunst und Beförderung angedeihen zu lassen.

Äußerlich waren die Fahrenden vor allem anderen Volke gezeichnet. Namentlich suchten sie durch auffallende Tracht die Menge anzulocken und ihr zu imponieren. Als Morolff in der Verkleidung des Spielmanns auszieht, legt er einen rotseidenen Rock an; und auf dem Bilde der Manessischen Handschrift, welches den Minnesänger König Wenzel darstellt, knien am Fuße des Thrones zwei Spielleute, von welchen der eine (ohne Bart, in abwechselnd veilchenfarb und gelb gestreiftem Kleide) eine Hoboe hält, während der andere (bärtig und grün gekleidet) eine Geige auf dem Rücken hat. Auch auf dem Bilde des Minnesängers Herzog Heinrich von Breslau in obenerwähnter Handschrift sehen wir zwei Spielleute; der eine in veilchenfarbenem Kleide, die Trommel schlagend, der andere in veilchenfarbenem Anzug mit gelben Querstreifen, und auf dem Haupte eine rote Kappe mit spitzer Mütze, das Horn blasend. Ein Spielmann als Bote figuriert auf dem Bilde des Minnesängers Graf Otto von Botenlauben; seine Kleidung besteht aus einem grünen Unterkleide,

einem blaßroten Oberrock und einer weißen, einer Frauenhaube ähnlichen Mütze; am schwarzen Gürtel trägt er ein gelbes Täschlein, um die Lieder des Grafen aufzunehmen, welche der Geliebten überbracht werden sollen. Häufig trugen sie auch auf dem Hute ein Büschel Pfauenfedern.[1]

Mit der Zeit unterwarfen sich die Besseren der Fahrenden der bürgerlichen Ordnung, gaben ihr Wanderleben auf und suchten sich dauernde Wohnorte. Schon durch den immer schlechter werdenden Verdienst, noch mehr aber durch die rechtlose Stellung, welche sie im Staate einnahmen, wurden sie hierzu gezwungen. Durften doch nicht einmal ihre Kinder ein ehrlich Handwerk erlernen. In den Geburtsscheinen des 15. Jahrhunderts wird ausdrücklich hervorgehoben, daß der Betreffende keines Pfeifers Sohn, also ehrlicher Geburt sei. Ein solcher Geburtsschein lautet: „Wir, Vincentius, Abt zu Zellen, bekennen in diesem offenen Briefe vor allen, die ihn sehen oder hören lesen, besonders vor euch Vyrmeistern des Handwerks Wollwebens in unserer Stadt zu Kussewin, daß sich dieser gegenwärtige Nickel Schmeltzer, unser gebohrner Freund, in unserer Stadt gehalten hot, und sich uf Euer Handwerk des Wollwebens geworfen hot, thu ich euch zu wissen, daß er von frommen, ehrlichen Lüten, die sich redelich und erberlich (ehrbar) gehalten haben, gebohren ist: nicht von Pfeiffern, Spiellüten, Schöfern, Badern, Leinewebern, von Sprechern (rabulis) noch von keinerley gerenden Lüten geboren ist".

Wir finden Spielleute schon im 14. Jahrhundert in den größeren Städten als Instrumentalisten aller Art beschäftigt; bei Aufzügen, Tänzen und Festlichkeiten spielten sie auf und wurden auch bei den Kirchenmusikchören verwendet. Die Entstehung der Zünfte hatte zur Folge, daß auch

---

[1] Siehe F. H. v. d. Hagen, Bildersal altdeutscher Dichter. Berlin 1856.

die Berufsmusikanten in Deutschland, England, Frankreich und den Niederlanden sich zusammenthaten. In Deutschland waren es die Stadtpfeifer oder Türmer, welche sich zunächst zu Innungen verbanden. Die älteste Innung in Deutschland war die im Jahre 1288 zu Wien gegründete St. Nikolaibruderschaft, welche 1354 den Erbkämmerer Herrn Peter von Eberstorff zu ihrem Schirmherrn erwählte; dieser, als „Vogt der Musikanten" errichtete das oberste „Spielgräfenamt". Diese Behörde bestand fünf Jahrhunderte hindurch, und wurde erst 1782 unter Josef II. aufgehoben. Der Spielgraf führte über alle Fahrenden die Oberaufsicht, und die von ihm gewählten und ihm unterstehenden Statthalter, Locumtenentes (Lieutenant) besaßen den Titel Pfeiferkönig. Diese Einrichtung wurde auch in andren Teilen Deutschlands nachgeahmt, und die Kaiser, welche den Spielleuten im allgemeinen ungünstig gestimmt waren, belehnten einzelne Städte und Geschlechter mit der Beaufsichtigung und Leitung der Pfeiferzunft. Ein Bewußtsein höherer Kunstwürde treffen wir nunmehr bei ihnen an, es war ihnen Ernst damit, den Stand der Musikanten zu einem geachteten zu machen. Den Bierfiedlern gegenüber nimmt ihr Selbstgefühl und Standesbewußtsein zu, und gegen die Ausübung der Kunst seitens Unberufener wehren sie sich nach Kräften. Zunftmäßige, freiwillige Association größerer Kreise war hiergegen ja auch das beste Mittel. So traten im Jahre 1653 auch die Kunstpfeifer der Hauptorte Nord- und Mitteldeutschlands zusammen, und gründeten eine Vereinigung unter dem Namen: „Instrumental-Musikalisches Kollegium in dem ober- und niedersächsischen Kreise und anderer interessierter Oerter". Die Statuten, welche von Kaiser Ferdinand III. bestätigt und durch den Druck verbreitet wurden, geben ein höchst anschauliches Bild von dem damaligen Musikantenwesen.

Die Zunftgesetze der Elsässer Pfeifer verordneten u. a.,

„dass kein Spielmann, der sey ein Pfeiffer, Trummelschläger, geiger, zinkenbläser oder was der oder die sonsten für Spiel und Kurtzweyl treiben khennen, zwischen dem hawenstein obwendig Basel vnd dem Hagenawer Forst den ganzen bezürckh eingeschlossen, weder in Stätten, Dörfern und Fleckchen, auch sonst zu offenen Däntzen, Gesellschaften, gemeinschafften, schiessen, oder andern Khurtzweylen, nit soll zulassen oder gedultet werden, er seye dann zuvor in die Bruderschaft vff vnd angenommen.“

Diese Bruderschaft der Pfeifer im Elsaß war eine der berühmtesten. Von ihr ist uns urkundlich überliefert, daß Bruno, Herr von Rappoltstein „das Kunigreich varender Lüte zwischen dem hagenawer vorste und der Byrse, dem Ryne und der Virst, Heintzmann Gerwer dem Pfiffer“ verlieh. Schon die früheſten Ahnen der Familie von Rappoltstein besaßen laut eines Pfeiferkönigs-Diplom vom Jahre 1400 das Protektorat der Musiker des oberen und unteren Elsaß als ein Lehen des römischen Reiches. Sie, die Grafen, hatten den Spielleuten auch die Aussöhnung mit der Kirche ausgewirkt, und im Jahre 1480 erhielten letztere vom Papste die Erlaubnis, zum Abendmahl gehen zu dürfen. Die alten Statuten wurden am 16. März 1606 durch den Grafen Eberhard von Rappoltstein, welcher mit dem Amt und Titel des Geigerkönigs belehnt war, erneuert. Die Bruderschaft, wie sich auch die Zunft nannte, wurde durch einen königlichen Statthalter, einen Schultheißen und sieben Meister als Beisitzer verwaltet. Die Statuten bestanden aus 24 Artikeln, von welchen einer bestimmte, daß ein in die Zunft nicht aufgenommener Musiker nirgends seine Kunst ausüben oder für Geld Unterricht geben durfte, bei Strafe einer Geldbuße und Konfiskation seines Instrumentes. Der Pfeiferkönig war der Stellvertreter des Geigerkönigs; letzterer hielt alljährlich einen „Pfeifertag“, auf welchem die schwebenden Streitig-

keiten geschlichtet wurden. Das Gericht des „Kunigreich varender lüte“ bestand aus einem Schultheißen, vier Meistern, zwölf Beisitzern und einem „Weybel“; im Berufungsfalle entschied das Hofgericht des Fürsten. Der Pfeifertag versammelte sich alljährlich am 15. August zu Bischweiler, und es kamen oft an 300 Zunftgenossen, ein jeder mit einer silbernen Medaille geschmückt, im Zunfthause „zum Löwen“ zusammen. Nach der Sitzung begab man sich im festlichen Zug vom Marktplatz aus in die Kirche des zu Bischweiler gehörigen Weilers Hanhoffen, woselbst der Messe angewohnt wurde. Alsdann bewegte sich der Zug in derselben Ordnung in den Schloßhof, um den Tag mit Schmaus und Tanz zu beschließen.[1] Einen solchen Pfeifertag beschreibt uns ausführlich Mattheson.[2] „Es lassen Ihro hochfürstl. Durchlaucht der Pfalzgraf von Birkenfeld, als Graf von Rappoltstein im Oberelsaß und als sogenannter König der Pfeifer oder Spielleute, den Pfeifertag jährlich durch ihren Königs-Lieutenant (welcher solche Charge von Serenissimo erkauft) an dreien Orten halten, als nehmlich im August zu Bischweiler im Niederelsaß, allwo alle Spielleute selbiger Landgrafschaft, deren Zahl sich auf 400 erstreckt, erscheinen müssen. Im Monat September darauf wird der Pfeifertag zu Rappoltsweiler im Oberelsaß von allen Spielleuten selbiger Landschaft gehalten, und in eben diesem Monat auch zu Thann im Sundgau von allen, die im selbigen Gebiete bis nach Basel wohnen. Es werden in allen an 1050 Personen sein. In ihrem Aufzuge zu Bischweiler wird der Anfang von vier Trompetern und einem Pauker zu Pferde gemacht. Darauf folgt ein Herold in pfalzgräflicher Liverey, dann der Königs-

[1] Siehe Lobstein, J. F, „Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsaß. Straßburg 1840, p. 18—24.

[2] Mattheson: Critica Musica II, 343.

Lieutenant (Pfeiferkönig) mit einer auf dem Hute befestigten Krone; nach ihm die Gerichtsleute oder Musikanten und alsdann der Fähnrich mit der Fahne. Hernach marschieren die Spielleute auf, sechs in der Reihe, welche alle aufspielen was verlangt wird. Ehe sie aber ins Schloß ziehen, gehen sie vorher in ein nahegelegenes Dorf, alle in ihrer Ordnung, und müssen allda, dem Gebrauch nach, eine Messe lesen lassen, wobei aber die evangelischen Spielleute nicht knien, wohl aber mit opfern müssen, d. i. etwas Geld nach Belieben auf den Altar legen. Wenn sie nun solchergestalt geopfert haben und darauf durch den Garten in den Schloßhof gezogen sind, so stellt sich erstlich die beste Bande der Bischweiler Musikanten in den Kreis und läßt sich allein hören; nachgehends tritt die zweite Bande auf u. s. f. Zuletzt muß ein jeder einen silbernen vergüldeten Becher, der ein halb Maß Wein enthält, austrinken, und darauf zieht der ganze Haufe in vorbesagter Ordnung aus dem Schloßhof in das Wirtshaus, woselbst das Mittagessen für einen Thaler für jede Person bestellt ist. Nach vollbrachtem Pfeifertage wird Gerichts- und Freveltag gehalten, über Spielleute, so etwas verbrochen haben"[1]. Die Pfeiferzunft im Elsaß erhielt sich bis auf unsere Zeit, und das letzte Zunftmitglied, der Violinist und Orchesterdirektor Franz Lorenz Chappuy, starb am 25. Dezember 1838 in Straßburg.

Sowohl in England, Frankreich und den Niederlanden wurde dieses Musikanten-Zunftwesen nachgeahmt. In Deutschland gingen im 15. Jahrhundert, mit dem Emporkommen und Aufblühen des Städtewesens, aus diesen Bruderschaften oder Innungen ähnliche Einrichtungen in allen größeren Städten hervor. Hatte man sich früher bei festlichen Ge-

---

[1] Siehe auch Ernst Barre, „Über die Bruderschaft der Pfeiffer im Elsaß." Kolmar 1875.

legenheiten mit fahrenden Musikanten beholfen, so stellte man nunmehr zur Besorgung des Musikwesens bei Tänzen oder sonstigen öffentlichen Festlichkeiten und Lustbarkeiten eigene Leute unter dem Namen „Stadtpfeifer" an. Es waren die Reichsstädte, welche mit der Anstellung von Stadtpfeifern den Anfang machten; so die Stadt Augsburg, welcher Kaiser Sigismund im Jahre 1434 das Privilegium verlieh, öffentliche Zinkenbläser halten zu dürfen.

Neben diesen Stadtpfeifereien bestand noch lange die Zunft der Trompeter und Heerpauker. Letztere hatten die Gesandten zu Audienzen abzuholen, die Großen zur Tafel zu laden, die Aufsicht über die Livreebedienten während der Tafel zu führen u. s. w. Auch ein Pferd wurde ihnen gehalten, weil sie oft mit wichtigen Aufträgen fortgesandt wurden. Die Hauptsache aber war, daß sie mit ihrer Kunst zur Erhöhung des höfischen Glanzes beitrugen. „Hat ein Fürst eine noch so gute Kapelle, Jägerei, Marstall und andere dergleichen Ministeriales, und hält nicht wenigstens ein Chor Trompeter und Pauker, so scheint meines Erachtens an der Vollkommenheit seines Hofstaates etwas zu fehlen.[1]

Die Heerpauker und Trompeter waren überhaupt die ersten Musikanten, welche Gnade fanden und mit kaiserlichen Privilegien bedacht wurden. Vermochten sie doch ihren Ursprung aus den Zeiten des grauen Altertums abzuleiten. War es ja Mirjam, die Prophetin, welche nach glücklicher Passierung des roten Meeres, mit den vornehmsten Israelitinnen die Pauken mächtig rührte! Und konnten die Trompeter und Posaunenbläser sich nicht auch auf jenes berühmte Blechcorps berufen, welches die Mauern Jerichos um und um geblasen hatte? Beriefen sie sich doch in ihrer

[1] Joh. Ernst Altenburg, „Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeten- und Paukerkunst. Halle 1795, p. 26.

Eingabe an den Kaiser sogar auf den weltbekannten Trompeter Stentor. Ist es nun auch nicht historisch erhärtet, daß Stentor im Vollbesitz der edlen Trompeterkunst war, so berichtet uns dagegen die Überlieferung, daß dieser tapfere Kriegsmann vor Troja 50 Männer überschrien habe. Aber auch andre Künstler und Künstlerinnen unter den Fahrenden hätten bei besserer Kenntnis der Bibel ihre Existenzberechtigung nachweisen können. Freilich lesen wir auch im 9. Kapitel des weisen Sirach: „Hüte dich vor der Sängerin, daß sie dich nicht mit ihren Reizen fange."

Es war ein wechselvolles Geschick, welchem das leichte Volk der Spielleute unterlag. Schlossen sich auch im Laufe der Jahrhunderte die meisten unter ihnen zu zunftmäßig organisierten Gesellschaften zusammen, wurden nach und nach der Kunst die ihre Entwicklung hemmenden staatlichen und gesellschaftlichen Fesseln gelöst, genießen ihre Vertreter heute die höchsten Ehren, so besteht doch noch eine kleine Minderheit, welche uns an manchen Fahrenden des Mittelalters gemahnt. Wir meinen nicht jene auf den Jahrmärkten sich herumtreibenden Doktoren Paffnuzius oder Schnauzius Rapuntius von Neapolis, auch nicht jenen Bänkelsänger in roter Weste, grüner Schnürjacke und weiß gewesenen Beinkleidern mit Pfropfenzieherlocken, wie Beneke ihn drastisch schildert, welcher zu seiner Drehorgel das schöne Lied singt: „s'ist nichts mit den alten Weibern, ich bin froh, daß ich keine hab", worauf seine „windschiefe Gesponstin in fistulierendem, zu Herzen gehendem Vortrag" mit der Gegenstrofe einfällt: „Wer so einen alten Schimmel in seinem Stall hat". Aber wir finden noch im vorigen Jahrhundert unglückliche Künstlernaturen, in welchen das unruhige Blut der Fahrenden pulsierte. Wir erinnern nur an einen Friedemann Bach. Ruhelos durchwanderte er die weite Welt; er besaß alle Fehler und Schwächen der alten Spielmannsnatur, aber

der göttliche Funken des Genius loderte mächtig in ihm. Und wenn er fremd und unerkannt in ein Dorf oder eine Stadt einkehrte, seine Schritte zur nächsten Kirche lenkte und seinem Lieblingsinstrument, der Orgel, seine Schmerzen und sein Sehnen nach einer unbekannten Welt, wo ewige Harmonie herrscht, anvertraute, so wuchs der arme unglückliche Spielmann Friedemann Bach zu gigantischer Größe an; da durchschauerten die vollen mächtigen Akkorde die Herzen der Hörer, und sie fühlten sich gehoben und ergriffen von dem Spiel des Fahrenden, welcher in den Geist seiner Kunst versunken, der realen Welt entrückt, nur den Offenbarungen seines Genius lauschte.

Wie muß sie groß gewesen sein die Liebe zur Kunst bei jenen fahrenden Spielleuten des Mittelalters, welche von der Kirche verstoßen, von den Rechten der bürgerlichen und staatlichen Freiheit ausgeschlossen, unbekannt und unerkannt, ruhelos durch die weite, weite Welt wanderten! Wie manches Herz haben sie mit ihrer Kunst erfreut, wie manches Gemüt mit ihren schlichten Weisen getröstet. Aber des Bleibens war nirgends; fort zog es sie in die Weite, und irgendwo fand der arme Spielmann dann endlich seine letzte Ruhestatt. Kein liebend Weib umstand sein letztes Lager, keine treue Kindeshand legte sich tröstend in die seinige. Noch einmal griff er dann zu seiner Geige, der treuen Gefährtin, die ihn niemals, auch in den trübsten Tagen, in den dunkelsten und schwersten Stunden nicht verlassen; noch einmal entlockte er ihr die süßesten Klänge, und mit dem letzten ersterbenden Ton hatte auch sein Herz aufgehört zu schlagen. Still und klanglos wurde er an der Kirchhofmauer beigesetzt.

Es liegt etwas tief Rührendes in dem Lebensgang manches Spielmanns, welcher die eigenen Schmerzen in sich verschloß, um den anderen Lust und Freude zu bereiten.

Bei allen Schwächen, bei aller äußeren Versunkenheit geht doch ein echt poetischer Zug durch jede Spielmannsnatur. Ihr einzig Patrimonium lag, um mit den Worten eines warmen Freundes der Spielleute zu sprechen, im unsichtbaren Reich der Töne, in der tief-innerlichen Musik des Gemüts. „Daher die Dissonanzen des Daseins, daher die Fremdschaft auf Erden, die Feindschaft des Philistertums, das viel vergebliche Wähnen und Sehnen."

Wenn wir freilich heute an Stelle der alten Spielmannslieder schaurige Mordgeschichten aus dem Munde ihrer zuchtlosen Nachkommen hören, wenn sie statt der Harfe oder Fidel mechanisch den Leierkasten traktieren, so mögen uns gewichtige Bedenken aufsteigen, ob der fortschreitende Geist der Neuzeit sich wirksam zeige. Kein Wunder, wenn wir ihnen sonderliche Sympathien nicht entgegenbringen, und ihren künstlerischen Leistungen fromme Wünsche wie jene des Bruders Berthold nachschicken. Aber die Erinnerung an ihre Vorfahren mag unser Urteil milder stimmen als ihre Produktionen es verdienen, denn sie sind, wenn auch die entarteten so doch immerhin die Nachkommen jenes Standes, welchem unsere Kunst- und Litteraturgeschichte so viel zu danken hat. Und das soll ihnen unvergessen sein.

II.

Jongleurs und Menestrels.

Auch in Frankreich hat es in den Zeiten des frühen Mittelalters verschiedene Klassen von herumziehenden, fahrenden Leuten gegeben, deren Beruf es war, das Volk zu erheitern und die Vornehmen zu zerstreuen; waren doch alle öffentlichen, ja sogar die häuslichen Feste ohne sie undenkbar, denn durch ihre Possen und Kunststücke, durch Gesang und Instrumentenspiel, durch ihre Erzählungen und Deklamationen trugen sie wesentich zur Verschönerung derselben, zur Kurzweil überhaupt bei.

Es war der Süden Galliens, in welchem wir Jokulatoren aller Abstufungen treffen. Sie hießen hier auch allgemein Jogleor, Joglars oder Joglaires. Diese Benennung stammt vom lateinischen joculator, jocularis ab. Doch gibt das Wort Jogleor nur seinem Lautbestande, nicht aber der Bedeutung nach das lateinische joculator (von jocus) wieder. Jokulator bezeichnete einen Spaßvogel, während man unter Jogleor stets einen Menschen verstand, der aus der Ausübung mehr oder weniger edler Künste ein Gewerbe machte. Im mittelalterlichen Latein hatte joculator zwar dieselbe Bedeutung wie jogleor, doch war der altfranzösische Terminus stets gebräuchlicher als der lateinische[1].

---

[1] Tobler, Spielmannsleben im alten Frankreich. Im „Neuen Reich" 1875. I, 321 ff.

Später wandelte sich die Bezeichnung Joglear oder Jogleor in Jongleur um.

Man verstand also unter dieser Kollektivbezeichnung verschiedenartige Berufsarten. Die einen unterhielten das Volk mit ihren Spielen, Zauberkünsten, gymnastischen Kunststücken und pflegten nebenbei des Gesangs und des Instrumentenspiels, während die andren sowohl durch Erzählen und Deklamieren wie durch Sang und Spiel auf Geist und Gemüt der Hörer zu wirken suchten. Letztere hielten sich mehr an den Höfen der Vornehmen und hohen geistlichen Würdenträger, in Klöstern und Abteien auf, während die öffentlichen Plätze und die Wirtshäuser jenen Jongleurs überlassen blieben, welche dem Volke die ersten frommen Legenden, die Sagen der Vorzeit, sowie die Thaten hervorragender Helden, und zwar zunächst wohl in der lingua rustica, später im romanischen Dialekt vortrugen.

Bis Mitte des 8. Jahrhunderts war die Volkssprache in Gallien die lateinische, welche in verschiedene Dialekte auseinanderfiel. Das Verdienst, diese Dialekte zu einem einheitlichen Idiom verschmolzen oder wenigstens einander genähert, allgemeinen Regeln unterworfen und einem höheren Zweck dienstbar gemacht zu haben, gebührt der Kirche des Abendlandes. Sie hatte den Gebrauch der lateinischen Sprache sowohl in der Liturgie wie in der Predigt und bei der religiösen Unterweisung beibehalten; jedoch entging es ihr nicht, daß das Volk einer ihm immer unverständlicher werdenden Sprache und somit der Kirche selbst gegenüber sich immer fremder stellte. Das Priestertum hatte, wie Lorenz von Stein[1] treffend bemerkt,

[1] L. von Stein, Die Verwaltungslehre. VI. Teil: Das Bildungswesen. 2. Auflage. Stuttgart, Cotta, 1883. S. 64.

das Gefühl, daß es mit seinem lateinischen Ritus für das eigentliche Volk nur eine formale Gewalt sei; das rein katholische Priestertum entwickelte daher allmählich jenes große Moment, das es im Morgenland verloren hatte: der Priester begann wieder zugleich Lehrer zu sein. Damit entstanden zwei Funktionen in der Kirche, in ihr zwei Organisationen: die des eigentlichen Gottesdienstes und die des Lehrwesens. Der Charakter des letzteren war aber in dieser neuen Zeit der, daß es nicht wie das älteste Katechumenat mit der Vorbildung für den Gottesdienst die Bildung des ganzen Volkes zu verbinden suchte. Namentlich bei den kirchlichen, aus den heidnischen Gaufesten entstandenen Festen, welche die Kirche als ein wesentliches Element seines Kultus in sich aufnahm, mußte die strenge Scheidewand zwischen Priesterstand und Volk aufgehoben und letzteres zu freier Teilnahme herangezogen werden. Karl der Große war es hauptsächlich, welcher den großartigen Plan faßte, nicht nur die Ordnung des Heerwesens, die Gerichtsverfassung, das Rechtsleben u. s. w., sondern auch die Bildung seiner Verwaltung zu unterwerfen. Er berief mehrere Konzilien nach Arles, Mainz, Reims, Châlons und Tours, welche seine Pläne und Vorschläge beraten sollten. Die Konzile von Reims und Tours beschlossen, daß die Sprache des Landes bei der religiösen Belehrung gebraucht werden müsse. Es wurde im allgemeinen bestimmt, daß in allen Teilen Galliens die Geistlichen verpflichtet sein sollten, beim Predigen sich der Volkssprache zu bedienen. Diese Beschlüsse waren von wesentlichem Einfluß auf die Gestaltung und Entwicklung der Idiome selbst, da die Geistlichen die lateinisch abgefaßten Ansprachen in die romanische zu übersetzen hatten. Es ist hier nicht der Ort nachzuweisen, wie dadurch, daß die Gebildeten — wenn auch die Geistlichen der damaligen Zeit nicht immer zu dieser

Kategorie gezählt werden dürfen — sich der Volkssprache bedienten, die verschiedenen Mundarten sich einander näherten, und allgemeine linguistische Grundsätze und Regeln für alle aufgestellt werden konnten.

Daß die Volkssprache in der Liturgie angewendet und außerdem lateinische Gesänge und Gebete in romanischer Sprache zugelassen wurden, war aber nicht nur ein Mittel, das Volk mehr an die Kirche zu fesseln, sondern diese Bestimmung war auch von bedeutendem Einfluß auf die kulturellen Verhältnisse überhaupt und auf die Litteratur des Landes im besonderen; denn hierdurch vollzog sich der Übergang einer im Mönchslatein abgefaßten volkstümlichen Poesie in eine wirkliche Volkspoesie in reinem Romanisch. In der Liturgie vollzog sich die Umwandlung insofern, als der Klerus einen Vers lateinisch, das Volk den andren romanisch sang, und so alternierend bis zum Schluß. In ähnlicher Weise wurden die Psalmen vorgetragen. Derselbe Prozeß wiederholte sich mit den im 10. Jahrhundert in der Kirche zur Aufführung gelangenden geistlichen Spielen. Eines der ältesten derselben ist jenes der klugen und thörichten Jungfrauen.

Die Legenden der Heiligen wurden am populärsten, und gerade dieses Gebiet der Litteratur des südlichen Frankreichs war es, von welchem die Jongleurs hauptsächlich Besitz ergriffen. Eines der ältesten Denkmäler dieser geistlichen Poesie ist der Prolog zu einer Legende des heiligen Foy d'Agen. Es ist ein Fahrender, welcher sich gerade anschickt, die Legende seinen Zuhörern vorzutragen, und also beginnt: „Vernehmet einen der schönsten Gesänge; der Gegenstand ist kein spanischer, die Worte sind nicht griechisch, die Sprache nicht sarazenisch, aber sie ist süßer denn Honig, und wer den Gesang gut vorträgt, der wird sich wohl und behaglich auf dieser Welt fühlen. Basker,

Aragonier und Gaskonier kennen dieses Lied. Die Geschichte hat sich wirklich zugetragen, denn Geistliche und Gelehrte haben es bezeugt. Ich werde euch dieselbe nunmehr singen."

Die Jongleurs wußten, wie aus Vorstehendem hervorgeht, diese Legenden auswendig, und trugen sie dem Volke vor. Und wie es schon vor dem 10. Jahrhundert überall dort, wo die provençalische Sprache vorherrschte, Jongleurs und Rhapsoden gab, welche den Beruf des fahrenden Sängers ausübten[1], so finden wir auch im Nordosten Frankreichs, in der Normandie, Jongleurs, welche hauptsächlich die nationalen Heldengesänge (chansons de geste) verbreiteten. Hier wie dort, aber namentlich im Norden Frankreichs, müssen wir scharf zwischen den Jongleurs unterscheiden, welche den Beruf des Sängers ausübten, und jenen, welche sich mit allerhand Künsten und Gaukeleien abgaben und nebenbei auch sangen und des Instrumentenspiels kundig waren. Ein genaues Studium der altfranzösischen Litteratur hat uns davon überzeugt, daß der Begriff des Jongleurs immer noch zu einseitig gefaßt wird. Man darf die Sänger der chants de geste nicht ohne weiteres mit den gewöhnlichen Jokulatoren und Histrionen, mit den Marktschreiern, Quacksalbern, Seiltänzern u. s. w. auf eine und dieselbe Stufe stellen. Und wenn der Troubadour Guiraut Riquier in einem Gedicht vom Jahre 1275 von weisen und unterrichteten Männern spricht, welche die Jonglerie aufgebracht, und wenn er deren Gesang und geschicktes Instrumentenspiel erwähnt[2], so hat er sicherlich nicht jene ambulante Bande im Auge, welche nur auf den Märkten

[1] Fauriel, Histoire de la Poésie Provençale. Paris 1846. III, p. 225

[2] Fr. Diez, Die Poesie der Troubadours. 2. Auflage. Leipzig 1883. S. 18.

und in obskuren Kneipen ihr Wissen und Können zum besten gab. Es geht aber aus diesen Worten Riquiers weiter hervor, daß die Jongleurs, die berufsmäßigen Sänger, älter waren als die Troubadours. Er sagt ausdrücklich, daß sie den Edlen Freude verschaffen, welche von Anfang Jongleurs hielten „und deren heute noch halten". Hierauf kamen erst Troubadours, um hohe Thaten zu singen und die Edlen zu preisen.

Im Norden Frankreichs dürften die Jongleurs gleichsam als Nachfolger der alten Barden zu betrachten sein. Diese bevorrechtete und politisch abgegrenzte Sängerkaste finden wir bei allen Völkern keltischer Abstammung, und zwar sowohl in Frankreich wie in England. Zur Zeit Cäsar's bildeten dieselben in Gallien eine Abteilung der Druiden. Da sie die alten heiligen Gesänge sowie jene nationalen Heldenlieder sangen, welche im lebendigen Gedächtnis von Generation zu Generation überliefert wurden, so waren die römischen Statthalter ihre erbittertsten Feinde, und es gelang denselben auch in Gallien, sie vollständig zu vertilgen.

Wir sagten soeben, daß jene Jongleurs, welche wir im Auge haben, als Nachfolger der alten Barden betrachtet werden dürften. Sangen doch auch die Barden die Thaten der Helden ihres Stammes und begleiteten ihre Gesänge mit der Harfe und Lyra; wanderten doch auch sie in den Landen umher, um ihre Gesänge überall ertönen zu lassen und Kunde zu bringen von kühnen Heldenthaten. Und wie die Barden die gallischen Krieger zum Kampfplatz begleiteten und durch die Weisen ihrer Gesänge zum Mute entflammten, so erzählten und sangen auch die Jongleurs nicht nur von den kriegerischen Thaten berühmter Helden, sondern marschierten gleich jenen an der Spitze der Kämpfenden, um dieselben durch ihre Gesänge von

Karl dem Großen und Roland zum Mute anzufeuern. Ja es wird uns von solchen erzählt, welche den Angriff eröffneten. So stimmt Taillefer, der erste Jongleur, welcher uns als solcher genannt wird, bei Beginn der Schlacht von Hastings am 14. Oktober 1066, in welcher er den Angriff gegen die Angelsachsen eröffnete, das berühmte Lied von Roland an:

Taillefer ki molt bien cantoit.
Sus un ceval ki tost aloit,
Devant ax s'en aloit cantant,
De Carlemaine et de Rolant,
Et d'Olivier et de vassaus,
Ki moururent à Rainschevaux.[1]

Aber schon bei ihm finden wir mit der Kunst des Gesanges auch gymnastische Kunststücke gepaart, denn als er den Angriff eröffnete, warf er drei Mal seine Lanze in die Luft und fing sie wieder auf; das gleiche Kunststück wiederholte er mit seinem Degen, dabei dem Feinde immer näher rückend.

Und wie die Barden sich in der Regel in der unmittelbaren Umgebung der Großen des Landes befanden und von denselben sehr geschätzt und geehrt waren — war doch das Amt der Hofbarden sogar erblich[2] —, so hielt

---

[1] R. Wace, Roman du Rou et des Ducs de Normandie, publié pour la première fois d'après les manuscrits de France et d'Angleterre etc. Rouen 1827. 2 Bände. Siehe auch: Monumenta historica brittanica. 1848 p. 827. Robert Wace, welcher im 12. Jahrhundert lebte, erzählt in dem erwähnten Werk, daß er in seiner Kindheit von den Jongleurs die Geschichte des 943 gestorbenen Herzogs der Normandie, Guillaume Longue-Epée habe vortragen hören.

[2] Diese Hofbarden oder Hofdichter, bardd teulu, besaßen freies Haus und Land, wie ja auch die Troubadours und Jongleurs später oft mit Land und Gütern belehnt wurden. So erhielt der Jongleur Berdic nach der Schlacht bei Hastings von Wilhelm dem Eroberer

auch der Jongleur sich an den Höfen und in den Schlössern der Fürsten und Edlen auf. Wir treffen sie bei einem Ludwig dem Frommen, Richard I., Grafen der Normandie, Wilhelm dem Eroberer u. a. Und wie die Barden auch öffentlich vor versammeltem Volke sangen, so finden auch die Jongleurs sich zu allen Festen ein. Aber sie besuchten nicht nur die Höfe und Schlösser der Vornehmen sowie die öffentlichen Plätze, sondern auch die bischöflichen Residenzen, die Klöster und Abteien und sangen auch hier ihre Chansons de geste.

Daß die Jongleurs ursprünglich wie die Barden sich der Harfe als Begleitungsinstrument bedienten, geht aus dem Roman du Brut [1] hervor; hier heißt es von Celdric, welcher seinem Bruder Baldus im Kriege gegen König Artus zu Hilfe geeilt war und, um nicht erkannt zu werden, sich als Jongleur verkleidet hatte:

> Al siège ala comme jonglere
> Si fainst que il estoit *harpêre*,
> Il avoit apris à chanter
> Es lais et notes à *harper*.[2]

Daß auch später noch die Harfe benutzt wurde, beweist folgende Stelle aus dem Roman von Alexander:

---

drei Lehnsherrschaften in der Grafschaft Glocester. Weiter erhielt der Hofbarde von seinem Fürsten ein Pferd und einen wollenen Rock, von der Fürstin ein leinenes Gewand. Beim Gastmahl hatte er nächst dem Ceremonienmeister zu sitzen und die Gesellschaft durch seinen Gesang zu unterhalten. Seine Person war geheiligt, und ein Angriff auf ihn kostete dem Angreifer 6 Kühe und 120 Pence an Geld. Wurde der Barde getötet, so kostete es dem Mörder 120 Kühe.

[1] R. Wace, Roman du Brut d'Angleterre, publié pour la première fois etc. Rouen. I. II. 1836—1838. V. 9336—9340.

[2] Siehe auch B. de Roquefort, De l'état de la poésie française dans les XII et XIII siècles. Paris 1815, p. 115.

Li uns tient une vièle, l'arcon fu de saphir,
Et li autre une *harpe*, moult fu bone à oïr.

Eines hatten jedoch diese Jongleurs mit den gewöhnlichen Fahrenden gemein, nämlich daß auch sie häufig ein unstetes Wanderleben führten und Lohn und Bezahlung annahmen. Daß aber ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden bestand, beweist ein von Delisle[1] entdecktes Schriftstück aus dem 13. Jahrhundert, in welchem folgender Passus enthalten ist: „Es gibt eine gewisse Klasse von Menschen, welche mit ihren musikalischen Künsten unser Herz erfreuen. Wir müssen jedoch die, welche bei öffentlichen Trinkgelagen und sonstwo ihre obskuren Lieder ertönen lassen, wohl unterscheiden von jenen, welche man Jongleurs nennt. Letztere besingen die Heldenthaten der Fürsten und das Leben der Heiligen, diese trösten uns in unseren Schmerzen und Ängsten; sie führen auch nicht das ausschweifende Leben wie die Tänzer und Springer."

Daß das altfranzösische Epos, d. h. die Epen des fränkisch-karolingischen Sagenkreises, von den Jongleurs mit Begleitung eines Instrumentes gesungen und nicht wie die Romane des bretonischen und Gralcyklus recitiert oder gelesen wurden, kann aus den betreffenden Litteraturwerken selbst belegt werden. So heißt es am Schluß des „Roman des guerres de Charlemagne":

La cour est départie et la chanson finée
Dieu vous garisse tous qui l'avez escoutée
Si que pas ne m'oublie qui la vous ay *chantée*.

Besonders schlagend ist jene Stelle in „Les deux Troveors ribaux"[2], welche das Singen dem Erzählen ausdrücklich gegenüberstellt:

---

[1] Gautier, Les Epopées françaises. I. Paris 1865, p. 352.

[2] Herausgegeben in Fabliaux inédits tirés du Ms. de la Bibliothèque du roi par A. C. M. Robert. Paris 1834, p. 16—26.

„*Mais de chanter* n'ai-ge or cure
Ge sai des romanz d'aventure“ etc.
„Mai ge sai bien *conter*
De Blancheflor comme de floire.“

Der Gegensatz zwischen Singen und Sagen wird noch mehr in folgendem hervorgehoben:

Molt sai de lais, molt sai de notes.[1]

Oder:

Cil chante bien, c'est ung jongleur;
cil dit beaux mots c'est un trouveur.[2]

Hier dürfte es am Orte sein, die Bedeutung des Wortes lai zu berühren. Wir treffen dasselbe bereits in den ältesten Romanen neben der verwandten Bezeichnung note, chant und son. Dietz[3] leitet lai von dem nordischen leika spielen, leikr Spiel ab. Eigentlich ist der Ausdruck normannischen, oder vielmehr bretonischen Ursprungs. Lai, lais heißt im allgemeinen Klang, Sang, speziell eine Liedergattung, welche das provençalische Reimbuch mit dulcis cantus übersetzt. Die einfachste Grundform der Lais waren Volkslieder, kurze rhythmische Zeilen mit unmittelbar gebundenen Reimen in singbaren Strophen mit oder ohne Refrain.[4] Daß dieselben auch zum Teil gesungen wurden, kann aus vielen Stellen der altfranzösischen Litteratur nachgewiesen werden. So heißt es im Roman du Brut[5]:

---

[1] R. Wace im Brut.

[2] Mone, Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters. 1835. p. 299.

[3] Diez, Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen. 2. Aufl. Bonn 1862. p. II, p. 343.

[4] Wolf, Über die Lais, Sequenzen und Leiche. Heidelberg 1841. p. 48.

[5] I, p. 178.

De le forel ad sa harpe saké,
E son plectrun ad enpoyné,
Se cordes a ben atemprez
Si ke ben se sunt acordez.
A cient pas wus muntreray
Le harpur ad commencé la lay.

oder im Tristan von Leonois:

Od ma harpe me delitoie
Bientôt en oïste parler
Ke mult savoie bien harper;
Bon lais de harpe vous apris
Lais Bretons de notre pais etc.

Der Zauberer Merlin verkleidet sich als Jongleur, um am Hofe des Königs Arthur bretonische Lais zu singen. So sagt Tristan als Narr Tantris zu Iseult, sie an ihr Zusammenleben in Irland erinnernd, wo er sich als Spielmann ausgab und sie Sang und Saitenspiel lehrte:

Bon *lais de harpe* vus apris,
Lais bretuns de votre pais.[1]

Ebenso wurden die lyrisch-epischen oder historischen Lais, d. h. die der Kunstdichtung zu grunde liegenden Volksballaden von den Jongleurs gesagt und gesungen. So heißt es auch im Tristan von Gottfried von Straßburg:

er harphete an der stunde
sô rehte süezen einen *leich*
der Isôte in ir herze sleich

oder:

geselle, mache du mir mê
den *leich* von *Dîdône*;
du harphest alsô schône,
daz ich ez an dich minnen sol.

---

[1] Michel, Tristan I, p. 106.

und:

> er vant ouch ze der selben zît
> den edeln *leich Tristanden*
> den man in allen landen
> sô lieben und sô werden hât.“

Noch ein wichtiges Beispiel dafür, daß die alten Heldengesänge gesungen und mit einem Instrument begleitet wurden, sei uns anzuführen gestattet. Es ist dies die Stelle in dem Roman de la Violette[1], wo Gérart de Nevers als Jongleur verkleidet in den festlich geschmückten Saal des Grafen Forez eingeführt wird und, nachdem er seine Geige gestimmt, mehrere Strophen aus dem Heldengedicht „Guillaume au Court nés“ singt:

> Gerars saut sus, la vielle atempre:
> Hélas! fait-il, je viens moult tempre!
> Faire m'estuet, quant l'ai empris,
> Chou dont je sui mie apris,
> *Chanter et vieler ensemble.*
> Lors comencha, si com moi semble,
> Come cil qui molt estoit senés,
> Un *ver de Guillaume au Court nés*
> A *clere vois et à dous son.*

Meistens finden wir ihres Gesanges erwähnt, an anderen Stellen dagegen wird nur von ihrem Spiel gesprochen:

> Ge suis jongleres de viele

oder:

> Cil qui sevent de jónglerie
> Vielent par devant le conte.[2]

---

[1] Roman de la Violette par Gibert de Montreuil, publ. par Fr. Michel. 1834, p. 73.

[2] Montaiglon's Fabliauxsammlung Nr. 1 v. 204 und LXXX v. 146.

Am häufigsten war jedoch Gesang und Instrumentenspiel verbunden.[1] Auch begleiteten die Jongleurs den Gesang anderer, wie aus folgendem Verse aus dem Abenteurerroman Guillaume de Dole hervorgeht:

uns bachelers de Normandie
chevauchait la grande chaucie;
conmenca cestui a chanter,
si la fist jongler vieler.[2]

Daß Chanteur neben Jongleur gestellt speziell den Musiker bezeichnete, kann durch zahlreiche Stellen der altfranzösischen Litteratur belegt werden. So erzählt R. Wace in seinem Brut[3], daß der Fürst Blegabris wegen seiner Fertigkeit im Gesang und Instrumentenspiel „Dex des iogleors et Dex de tos les chanteors" genannt worden sei.

Es war selbstverständlich nicht möglich, Gedichte von 20000 oder noch mehr Versen in einem Zuge zu singen. Entweder nahm nun der Jongleur sich einige Tage Zeit hierzu, oder er sang, wie Gerard in dem Roman de la Violette, nur eine oder mehrere beliebte volkstümliche Strophen (dusch à quatre) oder Tiraden, die man vers hieß.[4] Die einzelnen Partien der Gesänge beginnen auch sehr häufig mit der Aufforderung, recht aufzumerken; es ist dies ein Beweis dafür, daß unterbrochen wurde. Daß die Jongleurs in der Regel nur solche Partien absangen, die

---

[1] Siehe auch Li Roman des VII sages, nach der Pariser Handschrift herausgegeben von H. A. Keller, Tübingen 1836, V. 696; und Roman de la Rose ed. E. Martin. Halle 1872. p. 229.

[2] Freymond in seiner Dissertation über Jongleurs und Menestrels. Halle 1883.

[3] V. 3775, 6.

[4] *Journal des Savants*. 1835. p. 210 ff.

besonders beliebt waren, geht aus einer Stelle des Regnaut de Montauban hervor.[1]

Auch die von den Trouvères[2] verfaßten chansons de geste, welche den fränkisch-karolingischen Stammsagen angehörten, waren zum Absingen mit Begleitung irgend eines Instrumentes bestimmt. Selbstverständlich konnte auch hier das Absingen nur teilweise geschehen. Diese Gedichte, rührten sie nun von Trouvères oder Jongleurs her, waren stets in Strophen (Tiraden, vers) abgefaßt; einige in vier- bis fünfzeilige einreimige Strophen, die alle nach derselben, manchmal sogar in den Handschriften bei der ersten Strophe ausdrücklich angegebenen Melodie gesungen wurden.

Ele[3] en fist fere un livre grant,
Le primer vers noter par chant,
Bien dit Davit à bien trovat
E la chançon bien asemblat.[4]

Aber nicht nur vor Vornehmen, sondern auch vor gemischter Gesellschaft wurde gesungen:

Seigneurs, or faites pais, chevaliers et barons,
Et rois et dus et contes et princes de renons,
Et prelats et bourgois, gens de religion.
Dames et demoiselles et petits enfançons,
Clers[5] et lais, toutes gens vivans, fois et raisons.[6]

---

[1] Siehe Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. Berlin 1837. p. 930 ff.

[2] De la Rue a. a. O. I. XXXVII: „On appella troubadours ceux du midi de la France et trouvères ceux du nord du royaume.“

[3] Die Gemahlin Heinrich's II. von England.

[4] Chroniques anglo-normandes. Recueil publié par Michel. Rouen 1836. I. 62.

[5] Die Verfasser der Romane nannte man Meister oder Gelehrte, cleres. Siehe Histoire littéraire de la France. XV, p. 116.

[6] De la Rue a. a. O. I, p. 241 ff. und Hist. litt. XVIII, p. 724.

Nach größeren Absätzen oder am Schluß bittet der Sänger um einen Labetrunk, oder richtet die eindringliche Mahnung an die Hörer, generös zu sein. So schließt R. Wace jene Abteilung seines Romans de Rou[1], welche in langzeiligen, zum Absingen bestimmten Strophen geschrieben ist:

> *Ki chante boivre* deit u prendre altre loier;
> De son mestier se deit ki ke pot avancier.
> Volontiers preist grace quer de prendre ai mestier.

Auch Rotruenges, nach de la Rue Tanzlieder, wurden von den Jongleurs gesungen und mit der Rota begleitet. So heißt es im Roman du Brut:

> Moult ot a la cour jugleurs
> Chanteors et instrumentours
> Moult poissiez oïr chansons,
> *Rotruenges* et nouviaux sons etc.

Die Ansicht, daß Rotruenges Tanzlieder gewesen seien, wird von Wolf und Diez nicht geteilt. Diez[2] bemerkt, daß sich von der Retroensa nichts anderes sagen lasse, als daß sie mit einigen anderen Formen den Refrain gemein hat, woher vielleicht auch ihr Name rühre. De la Rue[3] rubriziert dieselbe dagegen unter die chansons à carole. Fauriel[4] nennt ebenfalls unter jenen Gesängen, welche mit am volkstümlichsten waren und von den Jongleurs gesungen wurden, Tanzgesänge; dieselben wurden Corolas oder Coraulas genannt, und suchten die Tänzer durch ihre Bewegungen, Stellungen und Gestikulationen den Inhalt der gesungenen Worte darzustellen; bei dem Refrain nahmen

---

[1] I, p. 264.

[2] Diez, Die Poesie der Troubadours. 2. Aufl. Leipzig 1883. p. 102.

[3] a. a. O. I, p. 191 ff.

[4] a. a. O.

sich die Tanzenden an der Hand und tanzten einen Rund=tanz. Oft sangen die Tanzenden auch historische Gesänge zu ihren Tänzen. Fauriel erwähnt zweier erhaltener Couplets eines solchen volkstümlichen Gesanges aus der Mitte des 7. Jahrhunderts, welcher den Zug Clothars II. gegen die Sachsen besingt und in der lingua rustica abgefaßt ist. Er soll von den Frauen gesungen worden sein, wenn sie einen Rundgesang aufführten.

In der Provence hießen Jongleurs alle diejenigen, welche aus der Poesie oder Musik ein Gewerbe machten.[1] Die vorzüglichsten und geachtetsten Dichter wurden so ge=nannt und es ist daher nicht richtig, wenn man unter Troubadour nur einen vornehmen Dichter versteht und den Jongleur einfach als dessen Diener betrachtet. In Süd=frankreich war der Gebrauch allgemein, sämtliche Dichter, Sänger und Musiker, welche ihre Kunst um Lohn ausübten, Jongleurs zu nennen. „Alle diese wurden in der Provence Jongleurs genannt", sagt Guiraut.

Pero tuy son joglar
Apelat en Proensa.

So gibt sich Rambaut von Vaqueiras, welcher von adeliger Abkunft und Günstling des Markgrafen Bonifaz von Montferrat war, von diesem auch zum Ritter ge=schlagen wurde, selbst diesen Namen. Die Ausdrücke Trou=badour und Jongleur werden auch von den Dichtern und Schriftstellern dieser Periode sehr häufig als gleichbedeutend gebraucht; so sagt Peire von Auvergne:

E'l quartz de Briva l'Lemozis
Us joglaretz pus prezentis . . .
E'l seizes N'-Elias Gausmars
Qu'es cavayers e-s fai joglars.

[1] Diez a. a. O. p. 25 ff.

Ein weiterer Beweis dafür, daß Troubadours und Jongleurs nicht streng von einander zu trennen und zu unterscheiden sind, geht weiter daraus hervor, daß arme Ritterssöhne, welche den Beruf des Dichters ergriffen, um sich eine gesicherte Existenz zu sichern, Jongleurs genannt wurden. So lesen wir von Peyrol: „Peirols si fo us paubres cavalier . . . e quan Peirols vi que non se poc mantener per cavalier, el se fe joglar." Ebenso heißt es von Guillem Ademar: „G. Azemar . . . gentils hom . . . non poc mantener cavalairia e fes se joglars." Fauriel[1] erwähnt auch sogenannte „cavalïers sauvages", „cavalier salvatge", welche hauptsächlich im südlichen Frankreich und in Catalonien vorkamen, und die zweifellos den Beruf der Jongleurs ausübten. Im Jahre 1234 stellte sie eine Verordnung Jakob's I., Königs von Aragonien, den Jongleurs gleich, und wie keinem Jongleur, sei er männlichen oder weiblichen Geschlechts irgend etwas verabreicht werden durfte, so verbot er auch, diesen chevaliers sauvages irgend etwas zu verabfolgen. Fauriel erwähnt auch eines provenzalischen Gedichtes, aus welchem hervorgeht, daß zwischen Jongleur und Cavalier salvatge Beziehungen bestanden. Es scheint demnach, daß diese Ritter den Beruf der Waffen mit jenem des Sängers, des fahrenden Erzählers und wohl auch Dichters verbanden. Es kann aber auch sein, daß das Prädikat „sauvage" den Unterschied vom vornehmen Hofdichter statuieren wollte, und der Klasse jener aus dem Ritterstande hervorgegangenen Poeten oder Sängern zuerteilt wurde, welche Jongleurs waren.

Die Troubadours führten mit Vorliebe ein fahrendes Leben. So Cercamons, einer der ältesten Troubadours; er lebte zu Anfang des 12. Jahrhunderts, war also Zeit-

---

[1] Fauriel a. a. O. I, p. 537.

genosse des Grafen Wilhelm von Poitiers. Cercamon war Jongleur, und auf den Vignetten der alten Manuskripte ist er stets im Reiseanzuge dargestellt, einen langen Stock über die Schulter, an dessen Ende sein leichtes Reisegepäck befestigt war. Die beiden Troubadours Marcabrus und Pierre de Valeira schlossen sich ihm auf seinen Wanderungen an, und erlernten bei ihm die Kunst des Dichtens und der Musik.

Interessant in manchen Punkten ist ein Bittschreiben des Guiraut Riquier, das derselbe im Jahre 1275 an den König Alfons X. von Castilien richtete, und in welchem er sich bitter darüber beklagt, daß man auch die Hofdichter und Sänger Jongleurs heiße. Es sei ein großes Unrecht, sie mit Menschen auf eine Stufe zu stellen, die ohne Kenntnis und höhere Bildung ihr Brot auf den Straßen erbetteln und in keiner guten Gesellschaft sich zeigen dürfen, welche sich überschlagen, Affen tanzen lassen und einen sittenlosen Lebenswandel führen. Es heißt in diesem Schreiben[1] unter anderem, daß sich schon seit langer Zeit Menschen ohne Verstand und Wissenschaft erhoben hätten, die sich unberufen und den Geschickten zum Nachteil mit Gesang, Dichtung, Musik u. dergl. befassen, und noch dazu eifersüchtig sind und schimpfen, wenn sie fähige Leute von den Mächtigen geehrt sehen. „Wahrlich, dahin hätte es nicht kommen sollen! Ich sehe, daß man ihnen mehr schmeichelt und sie mehr fürchtet, als die Verständigen. Da nun der Name Jongleur durch jenes ehrlose Volk herabgewürdigt ist, so thut es mir leid, daß die geschickten Troubadours der vergangenen Zeiten sich nicht darüber beschwert haben; und so fühle ich mich genötigt, dies an ihrer Statt zu thun.

[1] Vollständig abgedruckt bei Diez a. a. O. p. 63 ff.

Jeder muß den Namen mit der That führen, und mit Recht wäre der Name Jongleur allgemein, wenn alle Jongleurs gleich wären, wie dies bei den Bürgern der Fall ist, die alle dieselbe Bildung haben. Allein unter ersteren gibt es Leute von sehr verschiedenem Gehalt, zum Teil so niedriger Art, daß die guten nicht ohne Schimpf und Schaden in ihrer Gesellschaft zubringen können, da sie leicht mit ihnen vermengt werden." Geschehe bezüglich dieser Mißstände keine Abhilfe, so müsse er dem Berufe des Jongleurs entsagen.

In der Erklärung des Königs vom Jahre 1275, Ende Juni, welche augenscheinlich von Riquier selbst herrührt, wird unter anderem folgendes ausgeführt: „Wir finden, daß die Instrumente auf lateinisch, wer es versteht, instrumenta heißen; daher kommt der Name Instrumentenspieler, und dies sind eigentlich die römischen histriones; die Troubadours heißen dagegen auf Lateinisch inventores; aber alle die Springer und Seiltänzer joculatores, und daher stammt der ungebührliche Name Jongleur, den alle diejenigen führen, welche die Höfe besuchen und die Welt durchwandern, ohne daß man sie weiter unterscheidet. Dies ist, die Wahrheit zu sagen, ein Mißbrauch. Andere Namen gibt es offenbar nicht im Romanischen, und so heißen alle, selbst die Seiltänzer und Possenspieler, Jongleurs, ein Gebrauch, der zu tief eingerissen ist, um ihn leicht abschaffen zu können. In Spanien ist die Sache besser eingerichtet, und wir wollen nichts daran geändert wissen, hier werden die Oewerbe durch den Namen unterschieden. Die Musiker heißen Joglars, die Possenspieler Remendadors, die Troubadours an allen Höfen Segriers, diejenigen Menschen aber, die fern von gutem Benehmen ihre niedrigen Künste auf Straßen und Plätzen sehen lassen und ein unehrbares Leben führen, die nennt man ihrer

Schlechtigkeit wegen Cazuros. So ist der Brauch in Spanien, und leicht kann man am Namen die Künste erkennen. Allein in der Provence (d. h. in Südfrankreich, da man unter Provence im weiteren Sinne das occitanische Sprachgebiet in Frankreich verstand) heißen alle Jongleurs, und das scheint uns ein großer Fehler jener Sprache, worin doch gut erfundene Gedichte mit dem meisten Beifall aufgenommen werden; es ist ein Mißstand, daß man schlechte und rohe Menschen nicht durch den Namen bezeichnet, sondern sie mit den besseren vermengt.

Wir raten und erklären daher von Rechts wegen, daß alle diejenigen, mögen sie nun Kenntnisse haben oder keine, die eine niedrige Lebensart führen und in keiner guten Gesellschaft erscheinen dürfen, sowie diejenigen, welche Affen, Böcke und Hunde tanzen lassen, den Gesang der Vögel nachmachen, Instrumente spielen oder für geringe Gaben vor dem Pöbel singen, daß alle diese unter dem Namen Jongleurs **nicht** begriffen werden sollen; ebensowenig diejenigen, die den Höfen nachgehend ohne Scham jede Erniedrigung sich gefallen lassen und gefällige und edle Beschäftigungen verschmähen. Man nenne sie Buffons, wie dies in der Lombardei der Fall ist."

Jongleurs hießen also sämtliche Dichter, Musiker und Sänger, welche aus ihrer Kunst ein Gewerbe machten, also um Lohn dichteten, sangen und spielten, während Troubadour der generelle Ausdruck für Kunstdichter war. Die unabhängigen Troubadours wurden niemals Jongleurs genannt. So wendet sich Sordel gegen den von einem anderen Dichter gegen ihn erhobenen Vorwurf, daß er ein Jongleur sei, mit den Worten, „er gebe ohne zu nehmen, er sei ein unabhängiger Dichter."

Wir müssen demnach drei Klassen unterscheiden: Troubadours, die nicht Jongleurs, sondern unabhängige Dichter

waren; dann solche, welche Troubadour und Jongleur in einer Person, und Jongleurs, die nicht Troubadours waren, also Sänger, Musiker, Spielleute.

Viele Troubadours waren selbst Musiker, und besonders die Hofdichter trugen ihre Gedichte und Gesänge selbst vor, da sie sich sowohl auf Spiel wie Gesang verstanden.

Perdigos fo joglar e sab trop ben violar e trobar e cantar.

oder

Bartolomo Zorgi . . . saup ben trobar e cantar.

Manche waren auch des Komponierens kundig und setzten ihre Lieder selbst in Musik, wie z. B. Folquet von Marseille, welcher später sogar den bischöflichen Stuhl von Toulouse bestieg, den er von 1205—31 inne hatte.

Mas quecs demanda chanso
C'atressi m'es ops la fassa
De nuou cum los motz e'l so.
Chantars me torn.

Ebenso heißt es von Richartz de Berbesien:

trobara avinenmen mots e sons.

Dasselbe gilt von den Trouvères Nordfrankreichs und des südlichen Belgiens. So citiert Dinaux[1] ein Gedicht des Adam de Gievency, Dichters aus dem 13. Jahrhundert, von welchem jede Strophe eine andere Melodie hat.

Zu erwähnen sind ferner noch Audrefoy le Bâtard, dessen Romanzen fast sämtlich mit Musiknoten versehen sind, Baude de la Kakerie, Andrien Contredis, Cavasaux d'Arras, Guillaume li Viniers, Lambert Ferris u. a. Ein mit Noten versehenes Gedicht des Dichters und Sängers Gauthier de Soignies aus dem Hennegau beginnt also:

---

[1] Dinaux, Les Trouvères Artésiens. Paris 1843. p. 49.

Dolereusement commence
Qui chanter veut de dolor.[1]

Es dürfte aus allem mit einiger Gewißheit geschlossen werden, daß diese Hofdichter (Jongleurs) ihre Gedichte und Gesänge selbst vortrugen. Ihr Arbeitsfeld war demnach kein geringes. Sie mußten dichten können, die Gedichte in Musik setzen und die Kunst des Gesanges (welche freilich zum Teil primitiv genug gewesen sein wird) und des Instrumentenspiels inne haben, da die Gesänge gewöhnlich durch ein Instrument unterstützt wurden. Wenn dies nicht der Fall war, so pflegten sie einen dienenden Jongleur oder auch deren mehrere sich zu halten; dieselben begleiteten sie auf ihren Fahrten und trugen ihre Gesänge entweder selbst vor oder unterstützten sie wenigstens durch Instrumentenspiel. Hatte der Dichter eine unabhängige Stellung und war er nicht auf Lohn angewiesen, also im eigentlichen Sinne Troubadour, so hielt sich derselbe ständig an den Höfen der Vornehmen auf und sandte seine ihm unterstehenden Jongleurs in die Weite, um durch den Vortrag der Gesänge seinen Ruhm zu verkünden und zu verbreiten. Pierre Cardinal war einer jener vornehmen Troubadours des 13. Jahrhunderts, welcher sich eigens Jongleurs hielt. Dieselben hatten ihn überall hin zu begleiten, und auf seinen Wanderungen kam er u. a. an den Hof des Königs von Aragonien.

Dieses Verhältnis des Troubadours zum Jongleur ist ein charakteristischer Zug der provençalischen Kunstpoesie. Am Schlusse der Lieder wird dieses Verhältnis auch oft berührt, und dem Jongleur irgend eine Weisung bezüglich des Vortrages erteilt. In der Regel scheinen die Jong-

---

[1] Dinaux, Les Trouvéres Brabançons, Haynuyers, Liégeois et Namurois. Bruxelles 1863.

leurs die Lieder mündlich empfangen und aus dem Gedächtnis vorgetragen oder gesungen zu haben; waren doch häufig die edlen Hofdichter wie unsere deutschen Minnesänger des Lesens und Schreibens ebenso unkundig wie der arme Spielmann selbst.

„Ohne Pergamentbrief", sagt Jaufre Rudel, „sende ich mein Lied mit Gesang, in deutlicher romanischer Sprache, an Uc Brun durch Filhol."

Senes breu de parguamina
Tramet mon vers en chantan,
En plana lengua romana
A N'Ugo Brun per Filhol.

Auch diese Jongleurs sind noch wesentlich von jenen zu unterscheiden, welche ausschließlich das Volk mit Erzählungen, Gesängen, Kunststücken u. dergl. unterhielten und ergötzten, obwohl wir bereits solche unter ihnen antreffen, welche auch ihre Kunststücke anpreisen. Immerhin war ihr Verhältnis ein sehr abhängiges. So sagt Garin von Apchier, er könne seinen Jongleur leicht zu Grunde richten, denn gebe er ihm seine Gedichte nicht mehr, so werde derselbe auch niemanden finden, welcher ihn speise und beherberge. „Wie bist du so arm und elend gekleidet", sagt Raimon von Miraval zu seinem Jongleur; „ich will dich mit einem Sirventes aus der Not ziehen."

Von den lyrischen Erzeugnissen der Troubadours waren es hauptsächlich das Minnelied und das Sirventes, welche von den Jongleurs vorgetragen wurden. War das Minnelied erotischer Natur, so repräsentierte das Sirventes mehr ein Kampflied, welches „aus der häuslichen Enge auf jenes Forum führte, wo der Dichter das Schlechte angreifen, das Gute und Rechte verteidigen sollte. Das Sirventes stellte den Dichter auf eine höhere Stufe der Gesellschaft, es machte ihn des Umganges mit den Großen würdig, und

ohne Zweifel entsprang aus dieser Stellung die große Vertraulichkeit, die man zwischen den Mächtigen und ihren Hofsängern bemerkt." Es waren, wie gesagt, hauptsächlich das Sirventes und das Minnelied, welche von den Spielleuten an den Höfen vorgetragen wurden.

Außer den Gesängen der Troubadours trugen die Jongleurs auch die Erzählungen und Sagen des Landes vor. Wollten sie sich überall leicht Gehör verschaffen und dankbare Zuhörer finden, so mußten sie ein reichhaltiges Repertoire besitzen, damit sie zu jeder Zeit den verschiedenen Wünschen und Geschmacksrichtungen gerecht zu werden vermochten. Es wurde ihnen häufig auch das Repertoire abverlangt.

Ce juis juglères de viele
Si sai de muse et de frestele (Flöte)
Et de harpe et de chifonie (Radleier)
De la gigue, de l'armonie
Et si sai meint beau geu de table
Et d'autregiet et d'arrumaire (Taschenspielerkünste)
Bien sai un enchantement faire etc.[1]

Wenn sich die Zuhörerschaft um den Sänger gesammelt hatte (Tote la gent entor lui aüna), so bittet derselbe um Ruhe.

Der Jongleur pflegte mit starker Stimme zu singen, da die Herrschaften sich nicht immer sonderlich der Ruhe befleißigten:

Trait sa viele, durement, s'esjoï
Si haut canta que trestunt l'ont oï.[2]

Wir berührten bereits, daß jene Jongleurs, welche wir bis jetzt hauptsächlich im Auge hatten, namentlich bei den

---

[1] Les deux bordeors ribaux bei Jubinal, Oeuvres de Rutebeuf I, 337.
[2] Gautier a. a. O. p. 366 ff.

Fürsten und Vornehmen sehr beliebt waren; trugen sie doch stets zur Erheiterung und Zerstreuung bei. In der Regel hatten sie dieselben nach aufgehobener Tafel mit ihrer Kunst zu ergötzen:

> Quant les tables ostées furent,
> Cil jougleour en piés s'esturent.
> Sont vieles et harpes prises,
> Cancons et sons, vers et reprises etc.[1]

So ließ sich auch der heilige Ludwig nach aufgehobener Tafel Jongleurs kommen und sich von ihnen vorsingen oder Gedichte rezitieren; sein Kaplan hatte so lange mit dem Dankgebet zu warten, bis dieselben ihr Programm absolviert hatten.[2]

Diejenigen, welche nicht das Glück hatten, in der Umgebung eines Vornehmen sich aufhalten zu dürfen, waren auf ein unstetes Wanderleben angewiesen. Überall stellten dieselben sich ein, wo es etwas zu erhaschen gab; bei Turnieren, geistlichen und weltlichen Festen finden wir sie stets in großer Anzahl; auch am Eingang der Festsäle stellen sie sich auf, hauptsächlich waren es aber die von den Wallfahrern berührten Wege, welche von ihnen besucht wurden. Hochzeiten waren ihnen die liebsten Feste, denn dieselben warfen ihnen oft recht erkleckliche Summen ab. Die reichen und vornehmen Leute luden in der Regel die Jongleurs zu ihren Hochzeiten ein, und oft wurde ein Trouvère, welcher als Dichter einigen Namen besaß, beauftragt, eigens zu diesem Zwecke, seien es nun Gedichte, welche große Thaten besangen, oder mehr unterhaltende, satirische oder fromme Gesänge für die Jongleurs zu dichten. Rutebeuf, einer der fruchtbarsten Dichter aus dem 13. Jahr-

[1] Aus dem Roman Hugos de Bercy: Le tournoi de l'Antechrist. Siehe auch De la Rue, a. a. O. I.

[2] A. Springer, Paris im 13. Jahrhundert. Leipzig 1856. S. 75 ff.

hundert, welcher das Jongleurleben gründlich kannte, weil er selbst früher Jahre lang diesen Beruf ausgeübt, beschreibt in seinem „Fabliau de Charlot, qui salit la pel d'une lievre" ein solches Hochzeitsfest.[1]

Auch bei liturgischen Festen wirkten die Jongleurs mit. So marschierten an der Spitze der Prozession, welche in Toulouse alljährlich am Tage Kreuzerhöhung stattfand, Jongleurs. So mußten bis Mitte des 15. Jahrhunderts in Beauvais die Jongleurs an Weihnachten, Ostern, Pfingsten und Allerheiligen im Kloster der Kathedrale vom Schluß der Prime bis zum Hochamt die alten nationalen Heldengesänge singen.[2] So schickten auch in England die Herzoge von Glocester und andere Barone, welche sich eigene Jongleurs hielten, dieselben an gewissen Festtagen in die benachbarten Abteien und Klöster, um die Insassen derselben durch ihre Gesänge zu unterhalten und zu erfreuen.

Die Jongleurs ersetzten der damaligen Zeit zugleich die Tagespresse. Sie verbreiteten Neuigkeiten, wichtige Begebnisse u. s. w. „Qu'il vous souvienne," schreibt der berühmte Troubadour Raymbaud de Vaqueiras an Bonifazius, Marquis von Montferrat, „seigneur marquis, qu'il vous souvienne d'Aimonet, le jongleur et les nouvelles qu'il vint vous conter à Moutant, de Jacobina que l'on voulait mener à Sardaigne et marier contre son gré."[3]

Was die Belohnung der Jongleurs betrifft, so war

---

[1] Siehe Hist. litt. XX, p. 722.

[2] Le tenancier du fief de la jonglerie à Beauvais est tenu de chanter ou de faire *chanter de geste* au cloistre de mon église les dits jours depuis prime laschée jusques où commanche la grande messe, se on peults trouver jongleurs environ ladite ville. Siehe Gautier a. a. O. p. 574.

[3] Fauriel a. a. O.

dieselbe eine verschiedene; in der Regel wurden sie mit Kleidern, seltener mit Geld beschenkt; oft erhielten sie auch Pferde. Am Allerheiligentage des Jahres 1366 gab Karl V. den Jongleurs der Stadt Rouen, welche ihn auf seinem dort gelegenen Schlosse durch Gesang und Spiel erfreut hatten, 200 Franken in Gold.[1] Und als im Jahre 1383 ein englischer Ritter, Peter von Courtenay, mit einem zahlreichen und glänzenden Gefolge in Frankreich erschien, um sich mit Guy de la Trimouille zu schlagen, erhielten die in seinem Gefolge sich befindenden Jongleurs von Karl VI. 100 Franken in Gold. So lesen wir auch im Roman des voeux du Paon:

> Cil jungleors orent bone sodée
> Plus de cent mares lor valut la journée.

Auch am Hofe Ludwigs IX. waren sie gut bezahlt, wie die noch vorhandenen Rechnungen und Quittungen ausweisen.[2]

Ja die Barone und Ritter entkleideten sich oft ihrer reichen, kostbaren Gewänder, um dieselben jenen Jongleurs, mit deren Leistungen sie zufrieden waren, zu schenken; sogar die Damen warfen ihnen die wertvollsten Schmucksachen zu:

> Cil maistre menestrel qui sont de renommée,
> Y ont en lor vielle mainte note chantée.
> La feste fu si belle que quinze jours dura,
> Où maint bon menestrel de son mestier joua;
> Qui fu gentil[3] de cuer sa robe despouilla,
> Et por faire s'onneur à uns d'els la dona.[4]

---

[1] De la Rue a. a. O. I, S. 232.

[2] Hist. litt. XXIII, p. 90.

[3] Man nennte dieses Wegschenken kostbarer Gewänder courtoisie und gentillesse.

[4] Aus dem altfranzösischen Roman des voeux du Paon. Siehe auch Dinaux, Les Trouvères de la Flandre et du Tournaisis. Paris, 1839. p. 28.

Cel jor furent jugleor lié
Maint bel don lor fu doné,
Robes de vair et d'erminettes,
De conin et de violettes,
D'escarlate, de draps de soie;
Qui volt cheval, qui volt monoie,
Chascun ot soulonc son savoir,
Et si bon com il dut avoir.[1]

Oder:

Divai-fait il, car nos viele .i. son
Jes tu jugliers? di nos une chanson;
Je te donrai mon hermin pelicon
Ne n'i ara .i. de qui n'aies don.[2]

Ihre Kunst wurde auch oft mit Getränken belohnt:

Chanter me fait bons vins et resjoir;
Quant plus le boi, et je plus le désir,
Car li bons vins me fait soef dormir etc.[3]

Die Belohnung hing eben stets von der Großmütigkeit der Vornehmen und von dem Ruf der Künstler, von ihrem Können und Wissen, von der Qualität des Gebotenen ab. Auch wurden den Jongleurs oft in Anerkennung des von ihnen Geleisteten die Pfänder ausgelöst, welche sie in den Herbergen für Speise, Trank und Quartier hinterlegt hatten.[4]

Als ehrenvollste Belohnung galten die Kleider der Vornehmen. Hierin wurde eine solche Liberalität geübt, daß sich Philipp August im Jahre 1183 veranlaßt fand,

---

[1] Roman d'Erec et d'Enide.

[2] Aus dem Roman de Girart de Viane p. 45; Siehe auch Hist. litt. XXIII, p. 89.

[3] Dinaux, Les Trouvères Brabançons, Haynuyers, Liégeois et Namurois. Bruxelles 1863. XXIV.

[4] Siehe Tobler a. a. O. S. 331.

zu verbieten, daß selbst abgetragene Gewänder unter die Spielleute verteilt würden; man solle sie den Armen geben.[1]

Die Freigebigkeit war jedoch nicht immer ein Zeichen der Zufriedenheit und Anerkennung; man fürchtete auch die bösen Zungen der Jongleurs, welche überall, wo sie hinkamen, jene verlästerten und verhöhnten, welche mit ihren Gaben kargten.

Was die Kleidung der Jongleurs betrifft, so war dieselbe eine möglichst auffallende. In der Regel trugen sie einen langen Rock, welcher um den Leib mit einem Gürtel befestigt war, und als Kopfbedeckung einen mit Pfauenfedern geschmückten Hut; um den Hals war die Geige, die Fiedel, das Hauptinstrument der Fahrenden, befestigt. In der Episode des Roman du Brut, in welcher Balduf als Jongleur verkleidet auftritt, erscheint derselbe mit zur Hälfte rasiertem Bart und mit abgeschnittenem Kopfhaar.[2]

Eine Scheidung zwischen Jongleur und Menestrel ist sehr schwierig, da diese Bezeichnungen eine Verschiebung erfahren haben. Es scheint, daß das Wort Menestrel von England nach Nordfrankreich herübergekommen ist. In England hießen Minstrels die Sänger und Spielleute, welche nationale Dichtung und weltlichen Gesang pflegten. Ursprünglich wurden Diener, Handwerker, Lohnarbeiter Menestrels genannt, denn ursprünglich stammt dieses Wort von Ministerialis oder Ministeriarius ab. Erst seit Ende des 12. Jahrhunderts finden wir solche Bediente, welche durch die Ausübung irgend einer Kunst ihre Herren zu

---

[1] Recueil de l'hist. des Gaules et de la France t. XVII, p. 21. Daß die Jongleurs auf verschiedene Weise belohnt wurden, dafür siehe auch Hist. litt. XX, p. 722.

[2] Roman du Brut v. 9336—9345. Siehe auch de la Rue I, p. 223—224.

unterhalten und zu zerstreuen hatten. Da nun diese Künste zum größten Teil dieselben waren wie jene der Jongleurs, so wurden sie mit letzteren vermengt und denselben gleichgestellt.

Nun könnte man den Schluß ziehen, daß der einzige Unterschied zwischen Menestrels und Jongleurs der gewesen sei, daß erstere in festen Diensten standen, während letztere ein ambulantes Leben führten. Es gab aber auch Jongleurs, welche, wie wir bereits sahen, in der Umgebung der Vornehmen sich aufhielten, während wir auf der andren Seite Menestrels treffen, die wie die Jongleurs ein fahrendes Leben führten. So z. B. Estrumens, der sich selbst Menestrel nennt und, nachdem sein Herr gestorben, nirgends mehr festen Boden unter den Füßen fand und von Stadt zu Stadt, von Hof zu Hof, von Schloß zu Schloß wanderte, um durch den Vortrag seiner Gesänge das Leben zu fristen.[1] Daß viele aus ähnlichen Gründen, oder weil ihnen das ambulante Leben besser behagte, den Wanderstab einem seßhaften Heim vorzogen, beweist u. a. eine Stelle im Conte de Graal v. 28377. Dortselbst ist von Menestrels die Rede:

Qui fabloiant vont par les cours.

Es kann auch sein, daß die Jongleurs, wenn sie bei irgend einem Vornehmen eine feste Anstellung gefunden hatten, Menestrels genannt wurden. In Nordfrankreich und in dem heutigen Belgien wurden wenigstens alle an den Höfen und bei den Vornehmen des Landes angestellten Spielleute so bezeichnet. In Südfrankreich scheint man die Bezeichnung Menestrel nicht gekannt zu haben. So viel steht jedoch auf alle Fälle fest, daß die Menestrels dieselben Künste ausübten wie die Jongleurs. Ein und derselbe

[1] Huon de Bordeaux v. 7220 ss.

Spielmann wird auch häufig in einem und demselben Gedicht Jongleur und Menestrel genannt, wie z. B. im Huon de Bordeaux v. 7159, 7227, 7350 u. s. w., und ähnliche Fälle lassen sich in vielen Werken der altfranzösischen Dichter nachweisen.

Wie unter den Jongleurs, so gab es auch unter den Menestrels verschiedene Abstufungen. Derjenige, welcher etwas Tüchtiges zu leisten vermochte, hatte stets eine bevorzugte Stellung, während der weniger Begabte auch noch allerlei sonstigen Verpflichtungen nachzukommen hatte. Vielseitigkeit war übrigens auch hier erwünscht. So sagt der erwähnte Menestrel Estrumens von sich selbst:

> Vés ci me harpe, dont je sai bien harper,
> Et ma vïele dont je sai vïeler.
> Et si sai bien et timbrer et baler.

Aber er mußte auch jagen und fischen können, des Schachspiels kundig sein u. s. w.[1]

Daß ursprünglich ein Unterschied zwischen Jongleurs und Menestrels bestand, ist nicht zu bestreiten, aber er bestand augenscheinlich nur in der Stellung, welche sie in der Gesellschaft einnahmen. Es sind uns die Namen vieler Menestrels überliefert, welche in höfischen Diensten waren. So stand Baudouin de Condé, welcher sich ebenfalls Menestrel nennt, im Dienste der Gräfin Margarethe von Flandern, und sein Sohn Jean war Menestrel am Hofe Wilhelms von Hennegau, Watriquet Brassenier beim Grafen Gui de Blois. Diese eben genannten Menestrels waren ausschließlich Dichter, wie auch in seiner späteren Lebensperiode der berühmte Adenès, Menestrel beim Herzog Heinrich III. von Brabant und am Hofe der Königin

[1] Siehe auch Rec. des hist. des Gaules et de la France, t. XXI XXII.

Maria von Frankreich war. Menestrel hätte also hier die Bedeutung eines Hofdichters gehabt.

Das Adenès ursprünglich Musiker war, geht aus seinen eigenen Worten hervor:

> Menestrel au bon duc Henri
> Fui. Cil m'aleva et norri
> *Et me fist mon mestier aprendre.*

Derselbe ist auch in einigen Handschriften mit goldener Krone auf dem Kopf und einer Geige in den Händen abgebildet. In einem seiner Gedichte ist die Hauptperson ein Menestrel Namens Pinchonet; letzterer war augenscheinlich Musiker, denn Adenès sagt über ihn:

> Après mengier, uns menestrés
> Qui Pinconnés ert apelés
> Jona .i. pou de la kitaire,
> Ne convint pas prier de taire.

Das die Menestrels Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts nicht nur hohe Stellungen einnahmen, sondern auch oft in ganz intimen Beziehungen zu ihren Herren standen, geht ebenfalls aus den jener Zeit entstammenden Dichtungen hervor. Bei den englischen Minstrels war dies zum Teil ja auch der Fall; wir erinnern nur an Blondelle de Nesle.

Es sind hauptsächlich die kleinen Höfe Flanderns und des Hennegau, wo wir solche Menestrels treffen, welche den Beruf des Musikers ausübten und die Gesellschaft zu unterhalten, zu singen und zu spielen hatten. Solche bei Hofe angestellte Menestrels hatten oft einen Chef, welcher den Titel König führte.

Es kam das Zeitalter der Korporationen und Zünfte, und so finden wir im 13. und 14. Jahrhundert die Menestrandie, eine Korporation, welche in Schüler und Lehrer

abgeteilt war. Um letzteres zu werden, mußte man sich einer Prüfung unterziehen und eine bestimmte Taxe bezahlen. Ohne Genehmigung des Chefs durfte der Einzelne an keinem Feste teilnehmen resp. aufspielen. Dieser Vorstand, welcher aus den Geschicktesten gewählt wurde, ward König (roi des menestrels) genannt, und trug eine Krone. Er war eine Art von Orchesterchef, Theater- und Vergnügungsdirektor. Sowohl in den Ausgabebüchern der Könige von Frankreich und England als in jenen der Grafen von Flandern und des Hennegau werden uns viele solcher rois des menestrels genannt. So finden wir 1338 einen Robert Caveron als roi des menestrels du royaume de France. Im Jahre 1359 versieht ein gewisser Copin de Brequin diese Funktionen. Letzterer folgte später dem König Johann nach England, woselbst er delikate Missionen zu erfüllen hatte. Er verfertigte auch Harfen und andere Instrumente.[1] In Anerkennung seiner Verdienste schenkte ihm der König 1367 eine silberne Krone. Im Jahre 1412 finden wir in der Grafschaft Hennegau unter Wilhelm IV. einen Jean Partans als König der Menestrels. Der bereits erwähnte Adenès, auch Adam geheißen, ist einer der ältesten und berühmtesten rois. Ursprünglich hieß derselbe Adans oder Adams; um ihn jedoch von dem berühmten Adam de la Halle zu unterscheiden, wurde sein Name in Adenès, Diminutiv von Adam, umgeändert.[2] Er durchwanderte viele Länder und kam bis nach Sizilien.

Im 13. Jahrhundert finden wir am königl. Hofe in Paris ein „corps de musiciens" und in einer Liste der Rechnungskammer von 1313 wird ein gewisser Raoulin de Saint Verin als menestrel de cor sarrazinois bezeichnet,

---

[1] Hist. litt, XX. p. 675.

[2] Ibid. p. 677.

einer Namens Bernart als menestrel des trompettes und Parisiot als minestrel des timbales.[1]

Manche Menestrels hatten ein eigenes Heim und zogen mit den ersten Strahlen der Frühlingssonne aus, um mit reichen Geschenken beladen zur Winterzeit wieder heimzukehren; so z. B. der Menestrel Colin Musel.

Da die bei den Fürsten und Vornehmen in Diensten stehenden Menestrels den fahrenden Jongleurs bedeutende Konkurrenz machten, d. h. letzteren die Kundschaft mancher hohen Gönner entzogen, so wurden dieselben immer mehr auf das gewöhnliche Volk angewiesen und sanken von Stufe zu Stufe. Dadurch aber, daß die Jongleurs, um Zutritt zu den hohen Herren zu erlangen, sich häufig mit den Menestrels identifizierten, trugen sie gerade nicht sonderlich zur Hebung des Ansehens der letzteren bei, und die berechtigen Träger des Namens sahen sich häufig veranlaßt, gegen solches Verfahren zu protestieren. Kam es doch vor, daß sich gewöhnliche Trommelschläger Menestrels nannten.[2]

Der Begriff wird später immer weitschichtiger. So heißt es in den Grandes chroniques t. IV., p. 46: „Il avient aucune fois que jugleours, enchanteurs, goliardois et autres manières de ménestrieux s'assemblent aux cours des princes.“[3]

Es kann also kein Unterschied mehr zwischen Menestrel und gemeinem Gaukler statuiert werden, und die Vorwürfe, welche man gegen die Jongleurs schleuderte, daß sie Lügner, Spieler, Verleumder, Schmarotzer, in einem Wort gemeines Volk seien, richteten sich in gleichberechtigter Weise

---

[1] Hist. litt. XXIV, p. 747.

[2] Jubinal, Jongleurs et trouvères. Paris 1835, p. 164 ss.

[3] Freymond a. a. O.

gegen die Menestrels. Gesteht doch Rutebeuf, welcher sich selbst Menestrel nennt und durch seine religiösen Gedichte ein gewisses Ansehen genoß, daß er stets nur auf Kosten anderer gelebt habe. Die Menestrels waren schließlich moralisch eben so schlecht akkreditiert wie die Jongleurs.

Mit der zahllosen Vermehrung der Menestrels und der Jongleurs nahmen auch die Exzesse zu; es bildeten sich große wandernde Truppen, welche Frankreich mit Frau und Kindern durchzogen und zur förmlichen Landplage wurden. Kirche und Staat erließen Gesetze gegen sie; man verwies sie sogar des Landes, obwohl letzteres nicht viel fruchtete.

In Paris bewohnten die Menestrels und Jongleurs ein und dasselbe Quartier, dieselbe Straße. Hier hatte man sie zu engagieren, wenn man ihrer Talente bedurfte. Es waren nicht mehr die Zeiten, da ein Taillefer und Berdic mit den Königen an der Spitze des Kriegsheers zogen; es waren nicht mehr die Sänger des Ruhmes und der Liebe, welche die Fürsten und Edlen zu sich auf die Schlösser entboten und mit Gold und reichen Gewändern, ja zuweilen mit Lehngütern beschenkten, sondern es war die Hefe der Gesellschaft, von Jedermann verachtet und gemieden.

Bayreuther Briefe.

I.

Bayreuth, den 4. August 1886.

Bayreuth hat einen großen Toten mehr. Nicht weit von der durch einen einfachen, unbehauenen Granitblock bezeichneten letzten Ruhestätte des thränenfeuchten Humoristen, dessen poetische Emanationen im kleinen oberen Stübchen der „Rollwenzel“, oder nicht ferne davon, im grünbewachsenen Chausseegraben entstanden, haben sie gestern jenen Künstler zum ewigen Schlaf eingebettet, dessen ganzes Leben einem großen Triumphzuge glich. Richten wir unseren Blick nach Osten, so glauben wir das kleine, von Gebüsch und Bäumen beschattete Plätzchen zu sehen, welches die sterblichen Überreste jenes Mannes enthält, dessen Wahn in dem freundlichen Städtchen am roten Main Friede fand, dessen kühnste Ideen hier verwirklicht wurden; dort im Grünen ruht jener energische, thatkräftige Geist, welcher Kaiser und Könige, Fürsten und Völker hierher zu bannen wußte.

Auch Liszt war ein König im Reiche der Kunst, auch seinem Genius beugte sich die Welt. Vermochte er auch mit seinen Schöpfungen sich nicht die allgemeine Anerkennung zu erringen, als Meister jenes Instruments, dessen Technik und künstlerischer Behandlungsweise er ganz neue Bahnen wies, steht Liszt einzig in der Geschichte der Tonkunst, ja, trotz seiner bedeutendsten Schüler, bis heute unerreicht da.

Und wer wollte dem Künstler Liszt die wärmsten Sympathien, die höchste Achtung versagen? Seinem Wesen lag jede Engherzigkeit fern; allem Schönen, Großen und Bedeutenden wandte er sich mit warmer Hingebung zu, seinen schönsten Beruf fand er darin, der Kunst begeisterte Jünger zu erziehen. Wenn es je einen Künstler gegeben hat, welcher mit der größten Uneigennützigkeit für verkannte oder mißachtete Talente seine ganze Persönlichkeit eingesetzt und jeder Richtung der Kunst stets seine opferwillige Unterstützung gegeben hat, so war es Liszt. Und dies soll ihm unvergessen sein, die Geschichte der Kunst wird es ihm danken.

Mit ihm ist ein außerordentlicher Künstler dahingegangen, ein Mann, der für alle wichtigen künstlerischen und geistigen Fragen, welche die Zeit bewegten und erfüllten, auf den Kampfplatz trat. Seine „Gesammelten Schriften" bezeugen dies. Lassen auch viele seiner Aussprüche und Schlußfolgerungen die scharfe Logik, die objektive, vorurteilsfreie Anschauung der Dinge vermissen, tritt häufig an die Stelle scharfer Präzision des Gedankengangs eine Fülle von Redeblumen und poetischen Extravaganzen, so spiegeln seine Schriften doch stets den reichen, weitumfassenden Geist eines Mannes wieder, der leider nur den einen Fehler hatte, daß er niemals eine gewisse Zügellosigkeit der Phantasie zu bemeistern vermochte. Es geht eine nervöse Unruhe durch seine Schriften wie durch seine Kompositionen, es steckte etwas vom Zigeuner in ihm. Fühlte er sich doch selbst mit diesem Stamme tief verwandt, dessen Lebensweise, Sitten und Gebräuche er uns in prächtigen Farben geschildert hat. In jenem interessanten Werke, welches er diesem merkwürdigen Volke gewidmet, bekennt Liszt unumwunden, daß er wandernder Virtuose wurde, wie die Zigeuner solches in seinem Vaterlande sind. „Haben sie die Pfähle ihrer Zelte in allen Landen Europas auf-

gestellt, so durchlief ich — wir citieren aus dem Gedächtnis — das wirre Netz von Wegen und Pfaden, auf dem sie im Laufe der Zeiten umherirrten, in einigen Jahren ihre vielverschlungenen Geschicke gewissermaßen in gedrängtem Bilde wiederholend." Bezeichnend für Liszt ist seine sich hieran schließende Bemerkung, daß er gleich ihnen der Bevölkerung jener Länder fremd geblieben sei und sein Ideal nur in einem unausgesetzten Aufgehen in der Kunst, wenn nicht in der Natur, verfolgt habe. So ganz ernst ist dieser Ausspruch nun freilich nicht zu nehmen, denn an anderer Stelle schreibt er begeistert über Frankreich und ruft emphatisch aus: „Wie sollte ich mich nicht für das Kind eines Landes ansehen, in dem ich so viel gelitten, so viel geliebt hatte?" Es steckte auch in der That etwas von dem leichtflüssigen Blute unserer westlichen Nachbarn in ihm, und Liszt hat stets die wärmsten Sympathien dem französischen Volke entgegengebracht; auch seine Schriften sind sämtlich in französischer Sprache geschrieben.

Liszts epochemachende Bedeutung liegt weder auf dem Gebiete der Litteratur noch auf jenem der Komposition, so viel Geistvolles, Anregendes und Bleibendes er auch hier geschaffen hat; der Lorbeerkranz der Unsterblichkeit gehört dem reproduzierenden Künstler und dem Lehrer. Von Liszts öffentlichem Auftreten an datiert eine neue Periode des Klavierspiels, und auf gleicher Höhe stand seine Gabe der Improvisation. Schon als elfjähriger Knabe phantasierte er in einem Konzerte in Wien über das Andante aus Beethoven's A-Dur-Symphonie und verknüpfte dasselbe in solch genialer Weise mit einer Arie des damals in der blauen Donaustadt vergötterten Rossini, daß ein Berichterstatter ausrief: Est Deus in nobis. Ja sogar Beethoven war nach einem Konzert, welches der jugendliche Meister am 13. April 1823 gab, so begeistert, daß er ihn in seine Arme

schloß und ihm den künstlerischen Weihekuß gab. Entscheidend für seine Weiterentwicklung als Klavierspieler wurde Paganini, der große Geiger, den er 1831 in Paris hörte. Das Spiel des genialen Italieners machte einen solchen Eindruck auf ihn, daß er beschloß, der Paganini des Klaviers zu werden. Aber er wurde mehr. Der gleißende Virtuosenschimmer war nicht das Ideal, nach welchem Liszt strebte, das Instrument sollte der beredte Dolmetsch des künstlerischen Geistes werden; die Virtuosität blieb ihm nur das Mittel, den höheren künstlerischen Zweck zu erreichen. Das Klavier war ihm, wie er sich selbst einstens ausdrückte, was dem Seemann seine Fregatte, dem Araber sein Pferd, sein Ich, seine Sprache, sein Leben. Die Saiten erbebten unter seinen Leidenschaften und die gefügigen Tasten mußten jeder Laune gehorchen. Das Klavier nimmt nach seiner Ansicht die erste Stelle in der Hierarchie der Instrumente ein, weil es die Fähigkeit besitzt, die ganze Tonkunst in sich zusammenzufassen und zu verdichten: es ist der Orchesterkomposition das, was der Kupferstich der Malerei ist.

Unvergessen wird Liszt bleiben, was er für Wagner gethan hat. Schon im Jahre 1840 hatten sich beide Männer in Paris kennen gelernt, und zwar in einem Augenblick, als der Schöpfer der Nibelungen „gedemüthigt und von tiefem Ekel ergriffen" jeder Hoffnung auf Erfolg in der Seinestadt sich entschlagen hatte. Liszt, der vergötterte, Alles beherrschende Künstler, erschien Wagner wie eine bloß zu beargwöhnende Erscheinung, zumal ihre erste persönliche Berührung eine nur oberflächliche war. Später, als Liszt sich in Weimar so warm seiner dramatischen Werke annahm, obwohl ihm die feindseligen Äußerungen Wagners nicht unbekannt geblieben waren, sah sich dieser veranlaßt, in seiner „Mitteilung an meine Freunde" offen zu gestehen, daß es für ihn etwas ungemein Rührendes habe, wenn er

zurückdenke, wie Liszt sich bemüht habe, ihm eine andere Meinung über sich beizubringen. Gerade zu jener Zeit, da Richard Wagner den Boden für seine dramatischen Schöpfungen immer mehr verlor, war Liszt rastlos bemüht, für ihn die Wege zu ebnen. Und als er sich dauernd in Weimar niedergelassen, betrachtete Liszt es als seine Hauptaufgabe, dem verkannten Künstler eine bleibende Heimstätte zu gründen. „Überall und immer sorgend für mich, stets schnell und entscheidend helfend, wo Hilfe nötig war, mit weitgeöffnetem Herzen für jeden meiner Wünsche, mit hingebendster Liebe für mein Wesen ward Liszt mir das, was ich nie zuvor gefunden, und zwar in einem Maße, dessen Fülle wir nur dann begreifen, wenn es in seiner vollen Ausdehnung uns wirklich umschließt." Das war überhaupt einer der schönsten Züge in Liszts Charakter, daß er es stets für eine seiner Hauptaufgaben hielt, auch für die der gegnerischen Richtung angehörenden bedeutenden Werke warm einzutreten. Ihm verdanken wir die nähere Bekanntschaft mit Berlioz, die Einführung vieler seiner Zeit unbekannter Werke von Franz Schubert, Schumann, Robert Franz, Raff u. s. w.

Was Liszt für Bayreuth war, das hat Richard Wagner selbst mit warmen Worten anerkannt. Als vor nunmehr zehn Jahren die kühnen Träume Wagners ihre Erfüllung fanden und jede Nation ihre Vertreter hierher sandte, um der Aufführung der Nibelungen anzuwohnen, da trat der geniale Schöpfer derselben bei der Festfeier auf Liszt zu mit den Worten: „Hier ist derjenige, der mir zuerst den Glauben an meine Sache entgegengetragen hat, als noch keiner etwas von mir wußte. Ohne ihn würde man heute vielleicht keine Note von mir kennen." Es sei sein Stolz, antwortete Liszt, seiner Kunst dienstbar zu sein.

Es war im Jahre 1841, daß Liszt Paganini öffentlich

des beschränkten Egoismus beschuldigte, auf die künstlerische Königswürde, auf den „Gottesdienst der Überzeugung" hinweisend, der den Genius zu einer Priestermacht erhebe, die der Menschenseele ihren Gott im tiefsten eigenen Herzen offenbare. „Möge der Künstler der Zukunft" — fährt Liszt fort — „mit freudigem Herzen auf eine eitle egoistische Rolle verzichten, welche, wie wir hoffen, in Paganini ihren letzten glänzenden Vertreter gefunden hat! Möge er sein Ziel in und nicht außer sich setzen und ihm die Virtuosität Mittel, niemals Zweck sein! Möge er nie aus dem Gedächtnis verlieren, daß, obwohl es gewöhnlich heißt Noblesse oblige, ebenso sehr und mehr als der Adel Génie oblige."

Nun schlummert der große Tote seinen letzten Schlaf in derselben Stadt, wo auch jener Künstler die Erfüllung seiner schönsten und höchsten Hoffnungen und seine letzte Ruhestätte gefunden, mit welchem er nicht nur durch Bande des Bluts, sondern auch durch gemeinsames Ringen nach einem und demselben Ziele, durch gemeinsame Kämpfe, aber auch durch gemeinsame Siege verbunden war. Könige und Fürsten haben auf das Grab des heimgegangenen Meisters Kränze und Palmen niederlegen lassen, unter welchen jene des deutschen Kronprinzen, der Königin von England, sowie die fünf Kränze des Herzogs von Sachsen-Meiningen und seiner Familie hervorragen. Ungezählte Blumen und Kränze seiner Schüler, Freunde und Verehrer schmücken die Wände der großen Friedhofskapelle; allgemeine Bewunderung erregt ein Riesenkranz von Edelweiß, welchen Frau Sophie Menter ihrem heimgegangenen Lehrer auf das Grab legte. Stündlich treffen aus allen Ländern sinnige Zeichen der Liebe und Verehrung ein, ist doch ein Fürst heimgegangen, ein weithin sichtbarer Thron in den unbegrenzten Gebieten des Geistes und der Kunst ist verwaist!

II.

Bayreuth, den 6. August.

Die Gründe, welche Wagner bestimmt haben, das fränkische Städtchen am roten Main zum modernen Olympia zu wählen, sind rein äußerlicher Natur. Ursprünglich sollten in München, wohin Wagner im Mai 1864 berufen wurde, um zunächst die Komposition der Nibelungen zu vollenden, die kühnen Ideen realisiert werden, und Anfang des Jahres 1865 wurde Professor Semper aus Zürich aufgefordert, nach der baierischen Residenz zu kommen, um die Pläne eines großartigen Theaterbaues nach den Intentionen Wagners zu entwerfen. Aber noch im selben Jahre mußte Wagner München verlassen; der König setzte ihm in großmütigster Weise einen Jahresgehalt von 15,000 Mark aus. „Ich bin frei" — schrieb er an Frau von Muchanow — „nichts habe ich mehr zu thun, als meine Werke zu vollenden, zu schaffen und vollkommen auszuführen." In Triebschen bei Luzern ließ er sich nieder, um an seinen Nibelungen weiter zu arbeiten, aber der letzte Teil des Cyklus wurde nicht mehr in Triebschen, sondern in Bayreuth vollendet. Der Gedanke, ein eigenes Theater zu bauen, auf welchem er die Nibelungen ganz seinen Intentionen gemäß aufführen könne, hatte ihn nicht verlassen, er zweifelte auch niemals an dem endlichen Gelingen seiner Pläne. In der Stadt Bayreuth fand Wagner das Entgegenkommen, welches ihn bestimmte, sich dort niederzulassen und seine Ideen auszuführen. Die Stadt kaufte die Anhöhe, auf welchem das einfache, weithin sichtbare und einen äußerst harmonischen Eindruck gewährende Theater sich heute erhebt, und schenkte Wagner zudem noch einen größeren Komplex Land, jenen Platz am östlichen Teile des Schloßgartens, auf welchem die Villa Wahnfried steht. Es

waren also keineswegs „freundliche Jugendeindrücke des wandernden jungen Wagner," welche den Meister zur Wahl der verblichenen markgräflichen Residenz bestimmten — diese Art von Sentimentalität kannte er nicht —, sondern praktische Gründe, und am 22. Mai 1872 konnte bereits der Grundstein zum neuen Theater gelegt werden. Wie der äußere, so macht auch der innere Teil mit seinen in geschweiften Bogen amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen einen harmonischen, ja wir möchten sagen, einen edlen Eindruck. Die Akustik ist von höchster Vollendung. Das unsichtbare Orchester, welches ebenfalls amphitheatralisch bis zu dem in luftiger Höhe thronenden Dirigenten aufsteigt, übt einen wahrhaft faszinierenden Zauber aus, und auch im stärksten Fortissimo, wenn die Tonwellen noch so breit und voll erklingen, wird der Sänger niemals übertönt.

Wenn Aufführungen das Prädikat Musteraufführungen verdienen, so darf dies den Bayreuther Vorstellungen im höchsten Sinne des Wortes zuerkannt werden. Wie kann dies auch anders möglich sein, wenn die ersten Künstler Deutschlands zu gemeinsamem Wirken sich vereinigen? Man mag Wagners Kunstschöpfungen noch so sympathielos gegenüberstehen, wenn sie in solcher Vollendung wie in Bayreuth aufgeführt werden, kann man sich unmöglich des Eindrucks erwehren, daß hier ein großer Genius zu uns spricht.

Diesen mächtigen Eindruck empfingen wir auch gestern bei der Aufführung des „Parsifal", welche von 4 bis 10 Uhr Abends währte.

Es war ein großer, ein weiter Schritt, der Wagner von den Göttermythen der Edda zum ehrwürdigen Gralsdom von Monsalwat zurückführte. Es ist freilich nicht der alte König Parzival, sondern der reine Thor Parsifal, den Wagner zum Mittelpunkt seines Bühnenweihfestspiels erhob.

Wie die spekulative Tendenzschnupperei, und zwar leider unter stillschweigender Billigung Wagners, sich seiner letzten Werke bemächtigt hat, um alle möglichen und unmöglichen philosophischen und theologischen Ideen hinein zu interpretieren, so hat auch der „reine Thor" diesem Schicksal nicht entgehen können. Sobald man aber einem musikalischen Kunstwerk, das doch nur musikalisch wirken kann — in der Oper kommt freilich als wesentlichster Faktor das dramatische Element hinzu —, bestimmte Tendenzen unterlegt, und aus diesen Tendenzen heraus den eigentlichen Kern desselben zu erklären versucht, so setzt man sich sowohl mit den Forderungen als den Grundsätzen der Ästhetik in Widerspruch. In wie weit die Wagnerschen Kunsttheorien sich mit seinen Kunstwerken decken, haben wir hier nicht zu erörtern, wir wollen nur bei jenen Kommentatoren einen Augenblick verweilen, welche die Dichtung des Parsifal exegetisch verbreitert haben.

Eine religiöse Tragödie soll Parsifal sein, mit der Schopenhauerschen Philosophie habe der Meister hier vollständig gebrochen und den verlornen Pfad zur verlornen Kirche wiedergefunden. Ja Hans von Wolzogen findet, daß in dem Werk, welches Wagner selbst ein Bühnenweihfestspiel nannte, jene tiefe Religiosität herrsche, wie sie nur in einem wahrhaftigen Christengemüt unserer Zeit bei erleuchteter Geisteskraft zur vollen Entwickelung zu kommen vermöge. Nun ignorieren jene Exegeten aber vollständig, daß zwischen der Vollendung des ersten Parsifalentwurfes und seinen ersten Aufführungen die Wagnersche Schrift über „Religion und Kunst" erschienen ist, und es dürfte um so mehr von Interesse sein, auf diese weniger bekannte Arbeit mit einigen Worten zurückzukommen, als sie die Interpretationskünste eines Wolzogen, Pohl u. a. einfach über den Haufen wirft.

Wagner bekennt sich in dieser Schrift voll und ganz zur Lehre Schopenhauers, nur sie sei „in jeder Beziehung zur Grundlage aller ferneren geistigen und sittlichen Kultur" zu machen. „Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben; wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne." Das sind stolze Worte. Welches sind nun aber die Mittel? Die Schopenhauersche Philosophie, der Vegetarianismus, die Tierschutzvereine und last not least die Mäßigkeitsvereine. Aber auch der heutige Sozialismus, sofern er mit diesen Mächten eine wahrhafte und innige Verbindung eingeht, sowie die von unsittlichen Ansprüchen befreite Kunst im Kunstwerk, welches, das Gleichnis des Göttlichen der Lebensübung selbst entnehmend, dieses dem Leben wiederum zuführt zur reinsten Befriedigung und Erlösung über das Leben hinaus, wann alle Erscheinungsformen der Welt uns wie im ahnungsvollen Traume zerfließen. Und der Mann, welcher solche Sätze niederschrieb, soll im Parsifal den verlorenen Pfad zur verlorenen Kirche wiedergefunden haben! Was haben derlei verschrobene Ideen mit der Kunst überhaupt zu schaffen? Wir wissen das musikalische Kunstwerk des Bayreuther Meisters von seinen litterarischen Machtsprüchen übrigens recht wohl zu trennen. Das wirklich Große und Schöne seiner Schöpfungen bleibt bestehen, ob Wagner ein Anhänger der Philosophie Schopenhauers oder der Ideen des Christentums und des reinen Humanismus war, wie auch Bismarck nach wie vor der geniale Staatsmann bleibt, mochte ihm Wagner einstens auch bemerklich machen, daß ihn, nämlich den großen deutschen Kanzler, die vom Bayreuther Meister gemeinte Erkenntnis nicht erleuchtet hätte. Bezeichnend für Wagner ist ferner, daß er die ganze Entartung

des Menschengeschlechts auf den Fleischgenuß zurückführt; die Vegetarianer sind daher in erster Linie die Bahnbrecher einer neuen Zukunft. Sei es doch Christus selbst gewesen, welcher dieses Rettungswerk der Menschheit andeutete, als er seinen Jüngern Wein und Brot zum täglichen Mahle weihte. Diese Art biblischer Exegese darf zum Mindesten den Anspruch auf Neuheit erheben, und empfehlen wir dieselbe der theologischen Fakultät zu Erlangen.

Um eine Regeneration der historischen Menschheit herbeizuführen, schlägt Richard Wagner, welcher übrigens in seinem Wahnfried sich nicht nur von Datteln und frischem Quelltrunk ernährt haben soll, eine „vernunftgemäß angeleitete" Völkerwanderung nach Südamerika vor, um dort in einem ansprechenden Klima die vegetarianischen Lehren und Ideen konsequent durchzuführen. Die der Fleischnahrung bedürftigen nordischen Länder können alsdann den „Sauhetzern und Wildjägern, ohne alle weitere belästigende und nach Brot verlangende untere Bevölkerung, zur alleinigen Verfügung" zurückgelassen bleiben. Die Jäger mögen ihre Jagdreviere behalten, „die von unserem Schweiße gemästeten, schnappenden und schmatzenden Geldsäcke unserer Zivilisation aber, möchten sie ihr Zetergeschrei erheben, würden wir etwa wie Schweine auf den Rücken legen, welche dann durch den überraschenden Anblick des Himmels, den sie nie gesehen, zu staunendem Schweigen gebracht werden." Soll vielleicht diese zarte Sprache den von allen Schlacken gereinigten Sozialismus charakterisieren, welcher in Verbindung mit Vegetarianern, Tierschutzvereinlern und Mäßigkeitspflegern das goldne Morgenrot einer „Regeneration der historischen Menschheit" herbeizuführen berufen sein soll? Wo bleiben da die deutschen „Flegel", wie Herr Glasenapp jene benamst, welche den „milden Philosophen"

Schopenhauer noch nicht zu ihrem geistigen Schutzpatron sich erkoren haben?

Wir haben uns über diese Aussprüche Wagner's etwas eingehender ausgelassen, um, wie gesagt, jenen Deutungen einmal zu begegnen, welche dem Bayreuther Meister im Parsifal „die alten Glocken" wieder tönen lassen. Dies alles hat aber mit dem musikalischen Inhalt des Werkes selbst nichts zu schaffen. Parsifal enthält große Schönheiten, Szenen, welche von dem gewaltigen Genius dessen, der sie schuf, zeugen, er enthält Stellen von überwältigender dramatischer Kraft und hinreißender Wirkung. Es läßt sich auch nicht leugnen, daß die Musik zum Teil voll tiefreligiöser Stimmung ist, aber ein Mysterium ist Parsifal nicht. Auch die klare, ungetrübte Schönheit, wie sie ein Lohengrin uns enthüllt, sympathische Gestalten wie eine Elsa, eine Elisabeth, eine Brünnhilde, ein Wolfram, ein Siegfried, suchen wir im Parsifal vergebens. Seine Helden sind krank; ein pessimistischer Zug geht durch das Ganze, keine gesunde Lebensfreude will aufkommen, es fehlt der frische, belebende Hauch eines natürlichen Empfindens. Manche Szenen sind von unerträglicher Breite und wirken trotz der ausgezeichnetsten Darstellung ermüdend und erschlaffend. Man weist uns freilich immer auf die geniale Behandlung des Orchesters, auf das berückende Kolorit, auf die wundervolle Sprache desselben hin, aber man vergißt dabei stets, daß dasselbe niemals die Ausdrucksfähigkeit des Worts, die warme Intensität des gesungenen Tons, der aus vollem Herzen strömt, zu erreichen vermag. Auch im Parsifal liegt, wie in Wagners letzten Werken überhaupt, das Melos im Orchester, die verschiedenen Motive sollen uns den Sinn und die Bedeutung des deklamierten Worts, des dramatischen Moments überhaupt, versinnbildlichen und vergegenwärtigen.

Dem Parsifal fehlt vor allem auch die Einheit und organische Entwickelung, die wir in Wagners Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, und zum Teil in seinen Nibelungen so hoch bewundern müssen. Die einzelnen Szenen machten bei der Aufführung auf uns mehr den Eindruck loser aneinander gereihter Bilder, eines farbenprächtiger als das andere, manche von Makartschem Kolorit, aber der leitende geistige Faden scheint uns doch dem Ganzen zu fehlen. Kein Charakter ist psychologisch motiviert, sie wissen nicht wer sie sind und was sie bedeuten. Am schwächsten erscheint uns Parsifal selbst, der in der That aus reinster Thorheit zusammengesetzt ist. Die einzige That, welche er vollbringt, ist die Tötung des Schwans im ersten Akt, welche Gräuelthat ihm die nähere Bekanntschaft mit den vegetarianischen Gralsrittern verschafft. Auf alle Fragen des Gurnemanz ist seine konsequente Antwort: „Das weiß ich nicht", so daß schließlich der gutmütige Alte in seinen Bart hineinmurmelt, daß er so dumm wie den nur Kundry bisher erfunden habe. Es ist schon von anderer Seite Wagner nicht mit Unrecht vorgeworfen worden, daß sittliche Unverdorbenheit und geistige Unentwickeltheit ihm identische Begriffe seien; für den Parsifal scheint uns dies ganz besonders zutreffend zu sein. Parsifal wird von Gurnemanz in die Gralsburg geleitet, damit auch er der Liebesmahlfeier beiwohne, „denn bist du rein, wird nun der Gral dich tränken und speisen". Als er nun nach dem ebenso schönen wie feierlichen und ergreifenden Akt, welchem er aus einiger Entfernung zusieht, auf die Frage seines Begleiters: „Weißt du, was du sahst?" nur das Haupt schüttelt, da wirft ihn der Gralsritter mit den geschmackvollen Worten zur Thüre hinaus: „Dort hinaus, deinem Wege zu! Doch rät dir Gurnemanz, laß du hier künftig die Schwäne in Ruh', und suche dir Gänser die Gans!" Das ist ein Faustschlag ins Gesicht

nach der voraufgegangenen Abendmahlsszene, die von ergreifender Wirkung ist und zum Schönsten gehört, was Wagner geschrieben hat. Im zweiten Akt gerät Parsifal in den Zaubergarten Klingsors, aber die schmucken, liebreizenden Blumenmädchen prallen mit ihren Verführungskünsten an dem „reinen Thoren" ab. Es wird ihm ängstlich zu Mut; halb ärgerlich sie von sich scheuchend will er fliehen, da verjagt Kundry, diese phantastische Zaubergestalt, die „früh welkenden Blumen". Sie gebietet Parsifal zu bleiben. Hat er den Verführungen der Blumenmädchen in reinster Passivität, ohne daß irgend welche sittliche Motive ihn erfüllten, widerstanden, so droht er den Lockungen und Schmeicheleien Kundrys zu erliegen. Sie sucht ihn auf eine raffiniertere Weise zu Fall zu bringen. Von der Mutter erzählt sie ihm, von ihrem Tode, und als „Muttersegen" beut sie ihm als „letzten Gruß der Liebe den ersten Kuß". Parsifal liegt in den Armen der Buhlerin, doch plötzlich fährt er auf und erinnert sich der Wunde des Amfortas; eine gänzliche Umwandlung ist in ihm vorgegangen, die psychologisch trotz aller Kommentatoren nicht erklärt werden kann. Es fehlen alle Vorbedingungen, um diese „sieghafte" That des Parsifal und die Wiedergewinnung des heiligen Speers zu begründen.

Was jedoch die musikalische Behandlung des ganzen zweiten Akts betrifft, so widerlegt gerade die Verführungsszene der Kundry jene schon oft aufgestellte Behauptung, als ob das Schaffen Wagners ein greisenhaftes geworden sei. Das sind noch dieselben berückenden Töne glutvoller Sinnlichkeit, noch dieselbe heiße Sprache der Leidenschaft und Empfindung, wie sie im Tannhäuser und der Walküre oder im Tristan zu uns spricht. Hier lag auch stets Wagners eigenste Domäne. Man kann freilich hierüber im übrigen seine eigenen Ansichten haben, und die Frage dürfte immerhin berechtigt sein, ob die Kunst die Aufgabe

habe, die Nachtseiten der menschlichen Natur mit den krassesten realistischen Farben zu malen; aber das kann nun einmal nicht bestritten werden, daß Wagner auf diesem Gebiet ein Meister war, wie es vor ihm noch keiner gewesen. Ebenso wenig kann man bestreiten, daß er in der Behandlung des Orchesters das denkbar vollendetste geleistet hat. Eine Szene voll unbeschreiblicher Anmut und Lieblichkeit ist die Szene der Blumenmädchen; wie sie Parsifal umgaukeln und umflattern, mit ihm sich necken und herumtollen, das ist alles durch das Orchester ganz entzückend gemalt. Auch der dritte Akt enthält Momente höchster Schönheit, Scenen von wundervoller Zartheit und erhabenster Weihe; so nennen wir nur die Salbung Parsifals bei Kundrys Taufe. Die Schlußszene erhebt sich nochmals zu höchster dramatischer Kraft. Über Vorspiel, Karfreitags- und Verwandlungsmusik sowie über die Abendmahlsszene haben wir uns bereits gelegentlich der am Ostermontag in Hamburg stattgefundenen Konzertaufführung dieser Bruchstücke ausgesprochen, und brauchen deshalb nicht weiter darauf zurückzukommen. Sie gehören zum Schönsten und Ergreifendsten, was Wagner geschrieben hat.

Die Aufführung unter der Leitung des Herrn Hofkapellmeister Levi aus München war in jeder Beziehung eine vollendete. Wir werden auf die einzelnen Künstler wie auf die Leistungen des Orchesters in unserem nächsten Briefe, nach der Aufführung des Tristan, in welchem unsere einheimische dramatische Künstlerin, Frau Rosa Sucher, die Isolde singen wird, eingehend zurückkommen.

III.

Bayreuth, den 9. August.

Parsifal und Tristan, welcher Gegensatz! Während wir im Bühnenweihfestspiel aus der schmerzenssiechen Stimmung

nicht herauskommen, so viele schöne Einzelheiten dasselbe auch enthält, so schlagen unsere Pulse schneller und heißer, wenn die ersten Töne des Tristan unser Ohr treffen. Tristan und Isolde war jenes Musikwerk Wagners, mit welchem wir bisher am wenigsten zu sympathisieren vermochten, gestern haben sich uns die Schönheiten des Werkes erst voll und ganz enthüllt. Man muß dieses Tondrama hier in Bayreuth mit den auserwählten künstlerischen Kräften, dem wunderbaren Orchester, in der mustergiltigen Vereinigung sämtlicher durch das Kunstwerk bedingter Faktoren gehört und gesehen haben, um einen Begriff von dem großartigen dramatischen Zug zu erhalten, welcher durch diese Schöpfung weht. Man kann und darf einen Künstler, der solche Werke zu schaffen vermochte, nicht mit wohlfeilen Späßen und Phrasen abthun, man muß, wenn man ehrlich sein will, den Genius anerkennen, auch wenn man nicht unbedingt in das Posaunenlob seiner ihm blindlings ergebenen Anhänger einzustimmen vermag. Auch uns liegt es vollständig fern, alles das gut zu heißen und schön zu finden, was Text und Musik zu Tristan uns bieten, aber wir müssen aufrichtig bekennen, daß auch in diesem Werk ein gottbegnadeter Künstler zu uns spricht, ein Künstler, der in seiner Art einzig dasteht. Ein genial veranlagter Geist, hat er sich zwar oft über die Gesetze hinweggesetzt, die auch dem Begabtesten den festen, unverrückbaren Pol in seinem Schaffen zu bilden haben. Aber wer vermag es heute zu entscheiden, ob Wagner doch nicht künftigen Generationen der Kunstgeschichte die Wege vorgezeichnet hat, auf welchen die denkbar höchste, die alten mit den neuen Formen zusammenschweißende und zu einer höheren Einheit verbindende Stufe der musikalisch-darstellenden Kunst zu erreichen ist? Unsere Zeit ist noch nicht dazu berufen, ein objektives Urteil hierüber zu fällen, wir leben noch zu sehr in der Gegenwart, wir sind noch zu

sehr Partei. Aber niemals kann es der Kunst frommen, wenn man immer und immer wieder retrospektive Betrachtungen anstellt und auf die Vergangenheit rekurriert. Wir haben es schon einmal ausgesprochen, daß die musikalische Kunst keinen Stillstand kennt, sie ist ebenso an die Entwickelungsformen und Stadien des menschlichen Geistes geknüpft und unzertrennlich mit denselben verbunden, wie jede andere Kunst und Wissenschaft. Die Werke unserer großen Meister bleiben bestehen, sie werden niemals veralten, ihre Schönheiten niemals welken, aber man darf daneben vor der Weiterentwickelung der Kunst sein Auge nicht verschließen, und fruchtlos ist es, derselben ein ohnmächtiges Halt zuzurufen.

Bei Richard Wagner darf man nicht vergessen, daß er ein ganz spezielles Gebiet der Tonkunst kultiviert hat, das musikalische Drama, und hier auf diesem Boden hat er ganz neues und eigenartiges geschaffen. Es soll übrigens nicht geleugnet werden, daß Wagner im „Tristan", um mit seinen eigenen Worten zu reden, mit der vollsten Freiheit und gänzlicher Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise sich bewegt, daß er während der Ausführung selbst inne geworden, wie sein System durch dieses Werk überflügelt worden. In keinem seiner anderen Werke hat er die äußersten Konsequenzen seiner kunsttheoretischen Anschauungen gezogen wie im Tristan. Trotz aller Hochachtung und Bewunderung, welche dieses Drama in der musterhaften Bayreuther Aufführung uns abnötigt, müssen wir auf der anderen Seite doch auch gestehen, daß zum Teil in „Tristan und Isolde" der fieberglühende Paroxismus schrankenlosester Sinnlichkeit waltet, jenes unheimliche, wild lodernde Feuer, welches gleich Scheidewasser alles zerstört, was mit ihm in Berührung kommt. Mit verführerischer Gewalt reißt Wagner uns in den wild tobenden Strudel

fessellos rasender Leidenschaft, mit höchster Genialität aber auch zwingt er seine Leitmotive zu stets intensiverer Steigerung des sinnlichen Reizes. Das Orchester redet im Tristan eine Sprache, deren berückendem Zauber man sich nicht zu entziehen vermag, wenn man auch über den Wert einzelner Stücke des Werkes selbst geteilter Meinung sein kann.

Gehen wir nun auf die Aufführung des Parsifal und Tristan näher ein, so können wir nur wiederholen, daß eine größere Vollendung derselben als hier in Bayreuth nicht denkbar ist. Alle Faktoren, welche das moderne Musikdrama Wagners verlangt, wirken hier harmonisch, einheitlich zusammen. Wagner wußte recht gut was er that, als er ein eigenes Theater für sich forderte; nur dann könne er zeigen, was die darstellende musikalische Kunst vermöge, wenn ihm die geeigneten künstlerischen Kräfte zur Verfügung gestellt würden. Er hat erreicht, was vor ihm keiner erreichte. Die auserlesensten Künstler Deutschlands versammeln sich alle zwei Jahre in Bayreuth zu gemeinsamem Wirken, und von allen Nationen strömt es zu der kleinen fränkischen Stadt, hinauf in das freiliegende Theater, von wo aus man einen reizenden Blick auf ferne Höhen, auf das freundlich anmutige Thal genießt.

Da bei Wagner Kostüme, Dekorationen, Szenerie 2c. ein wesentliches Moment bilden, um eine volle Wirkung seiner Schöpfungen zu ermöglichen, so versteht es sich von selbst, daß auch hierin die penibelste Rücksicht obwaltet und Aug' und Ohr, in einem Wort der ganze Mensch, wie Wagner dies auch wollte, in Anspruch genommen wird. Daß solche äußere Momente eine wichtige Rolle im Kunstwerk der Zukunft spielen, ja einen sehr wesentlichen Faktor in demselben bilden, darauf ist schon öfter hingewiesen worden.

So bot uns die Aufführung des Parsifal Bilder von

berückender Pracht, Bilder, welche auch das strengste künstlerische Auge, was Stellung, Gruppierung und Beleuchtung betraf, entzücken mußten. Manche öde Stellen der Partitur vergaß man gerne hierüber. Wir nennen u. a. im ersten Akt jene Szene, da Amfortas, an tiefer Wunde krankend — denn er vermochte den Verführungen des Zaubergartens nicht zu widerstehen — auf der Sänfte von einem Zug Knappen und Ritter hereingetragen wird; dann die Abendmahlsfeier, die Szene der Blumenmädchen im zweiten Akt, die Blumenau des dritten Akts, die Salbung Parsifals und die Taufe Kundrys sowie die Schlußszene. Das sind Bilder, des größten Künstlers würdig. Jede Stellung, jede Bewegung, jede Miene des Einzelnen gliedert sich so harmonisch dem Ganzen ein, daß man ein farbenprächtiges Gemälde zu sehen vermeint. Unter den Künstlern ragte Herr Kammersänger Vogl aus München als Parsifal und Frau Materna aus Wien als Kundry hervor. Frau Materna ist eine unserer bedeutendsten dramatischen Sängerinnen und ihrer ganzen künstlerischen Individualität nach für Wagnersche Frauengestalten wie geschaffen, zumal für solche, in welchen, wie in Kundry, die dämonisch-sinnliche Natur vorwaltet. Spiel und Gesang standen auf gleicher Höhe, und verbanden sich zu einem vollkommenen Ganzen. Die Partie der Kundry ist um so schwieriger, weil dieses phantastische Weib mit seiner unheimlichen Doppelnatur, in die schon alles mögliche hinein interpretiert worden, große Anforderungen an die darstellende Künstlerin stellt. Ist sie in Klingsors Zaubergarten die schöne Verführerin, so erscheint sie bei den Rittern des Gral als die Dienende, welche „wie ein Vieh sich halten läßt." Sie ist halb Maria Magdalena, halb Maria von Bethanien. Diese Doppelnatur brachte Frau Materna zur überzeugendsten Darstellung, und namentlich im zweiten Akt hinterließ ihre Leistung einen großartigen Eindruck.

Die Darstellung des Parsifal bietet gerade wegen der Passivität dieses Charakters dem darstellenden Künstler große Schwierigkeiten. Einen ganzen Akt hindurch den reinen Thoren zu spielen, sich stumm und dumm in den Gralsdom hineinpostieren zu lassen und mit borniertem Blick sich die Templeisen zu begaffen, um dann als Gänserich zum Tempel hinausgeworfen zu werden, wahrlich, diese dramatische Aufgabe ist nicht leicht. Herr Vogl wußte die Klippen dieser fatalen Lage zu umgehen; auch sein drolliges, tolpatschiges Benehmen in der Szene mit den Blumenmädchen war natürlich und ungezwungen. Den großen dramatischen Sänger lernten wir in der Szene, als er nach dem Kuß der Kundry zum Bewußtsein seiner sogenannten Schuld gelangt ist, von neuem wieder schätzen und bewundern. Auch der Amfortas des Herrn Kammersängers Reichmann aus Wien war eine vorzügliche Leistung. Seine Aufgabe war auch keine leichte, denn den ganzen Abend hat er die Rolle eines Leidenden, Siechenden darzustellen; jeder Thatkraft beraubt, kennt er keine andere Initiative als die des Jammerns und Wehklagens, und erst in der letzten Szene des dritten Aktes durchzuckt ihn plötzliche Energie, wenn auch nur jene der Verzweiflung. Herr Reichmann brachte diese einzelnen Momente zur wirksamsten Geltung. Der Gurnemanz, dieser gutmütige, wenn auch etwas dumme, dafür um so gesprächigere Gralsritter, fand in Herrn Hofopernsänger Siehr aus München einen tüchtigen Vertreter. Titurel, diese lebendige Leiche, wurde von Herrn Hofopernsänger Schneider aus München gesungen. Unter den Blumenmädchen ragte von den Solistinnen Fräulein Kauer, die jugendliche Soubrette des Hamburger Stadttheaters hervor. Der Chor sang vortrefflich. Derselbe besteht, nebenbei gesagt, aus 42 Damen und 57 Herren. Man kann sich also die großartige Wirkung der Chöre bei der Abendmahlszene schon nach diesen Zahlen vorstellen.

Bei der gestrigen, unter der Leitung des Herrn Hofkapellmeister Mottl aus Karlsruhe stattgefundenen Aufführung des Tristan, war die Leistung der Frau Rosa Sucher die bedeutendste des Abends. Darüber herrschte unter allen Musikern und Laien, welche die Bayreuther Festspiele besuchten, nur eine Stimme, daß die Isolde der Frau Sucher eine großartige, unübertroffene künstlerische Leistung sei. Nach den einzelnen Akten, namentlich aber nach dem ersten, erhob sich ein Beifallssturm, wie wir ihn selten erlebt haben. Leider dürfen die Darsteller dem Hervorruf keine Folge leisten. Wir fanden, daß Frau Sucher unter der künstlerischen Leitung in Bayreuth die Partie der Isolde, welche wir stets für eine ihrer besten gehalten haben, noch bedeutend vertieft hat, und zwar nach der darstellerischen wie nach der gesanglichen Seite. Ließ erstere eine intensivere stetige Steigerung im Spiele bemerken und traten die einzelnen Momente noch plastischer und überzeugender hervor als früher, so fiel uns im Gesang eine noch durchgebildetere Deklamation, ein noch stärkeres Hervorheben der dramatischen Accente auf. In einem Wort, die Partie der Isolde hat in unserer Hamburger Künstlerin, auf die wir mit Recht stolz sein dürfen, eine Interpretin gefunden, die ihresgleichen sucht. Das ist nicht nur unsere Meinung, sondern wir hörten sie auch von Musikern aussprechen, die zu den leidenschaftlichsten Anhängern Wagners gehören. Eine anerkennenswerte Leistung war auch jene des Herrn Kammersänger Gudehus aus Dresden; namentlich war es die große Szene des letzten Aktes, sowie das Liebesduett des zweiten, in welchen er sowohl als Sänger wie als Darsteller künstlerisch Bedeutendes leistete. Herr Gura sang den König; leider läßt bei diesem vortrefflichen Künstler das Organ in der Höhe bedeutend nach. Herr Plank, Hofopernsänger aus Karlsruhe, vermochte uns als Kurwenal

durchaus nicht zu befriedigen. Was wir seiner Zeit an ihm als Vertreter des Elias im gleichnamigen Oratorium von Mendelssohn tadelten, das müssen wir heute auch dem dramatischen Sänger gegenüber aufrecht erhalten. Die Brangäne lag in den Händen der Frau Staudigl aus Karlsruhe.

Das aus 108 Mann, und nebenbei gesagt aus den besten Künstlern Deutschlands bestehende Orchester, hielt sich an beiden Abenden ganz vorzüglich. Eine vollkommenere orchestrale Leistung wie in Bayreuth haben wir noch niemals gehört, und es lohnt sich schon allein der Mühe, dem Orchester zu Liebe nach der ehemaligen markgräflichen Residenz zu reisen.

Ob die Festvorstellungen sich erhalten werden? Auf diese Frage ist nicht so leicht eine bestimmte Antwort zu geben. Thatsache ist es nun einmal, daß das Haus in den Aufführungen des „Tristan" bedenkliche Lücken zeigte. Hatte sich auch gestern das Theater bis auf wenige Plätze gefüllt, so trugen die beiden veranstalteten Extrazüge von München und Nürnberg wesentlich hierzu bei. Den Teilnehmern waren außerordentliche Vergünstigungen gewährt worden. So hatten die Münchener 30, die Nürnberger 20 Mark für Retourbillet und Sitz im Theater zu bezahlen. Es ist uns dies doch ein Zeichen, daß der Zug nach Bayreuth kein so intensiver mehr ist wie früher, und daß die ehemalige Begeisterung einer gewissen Gleichgültigkeit Platz zu machen droht. Dann müssen wir weiter noch bedenken, daß an die Wagner-Vereine viele Freiplätze verteilt werden, so daß also niemals eine volle Tageskasse, die, wenn wir 1344 Sitze annehmen, 26,880 Mark betragen müßte, erzielt werden kann. Wir würden es aufrichtig bedauern, wenn aus Mangel an Interesse die Bayreuther Musteraufführungen eingestellt werden müßten, denn wir schätzen den Einfluß solcher Aufführungen nicht gering, die Künstler selbst wie

die Hörer können davon nur lernen. Aber die Sache darf, wenn sie lebensfähig bleiben soll, nicht zur Parteisache gemacht werden. Die Centralleitung des Richard Wagner-Vereins hat in den letzten Tagen einen Aufruf veröffentlicht, in welchem mit warmen Worten an die Verdienste des Bayreuther Meisters erinnert wird und daß es Ehrenpflicht der Nation sei, den Fortbestand seines Lebenswerkes, des deutschen Nationaltheaters in Bayreuth, zu sichern. Wie gesagt, wir sind auch dafür, daß die Musteraufführungen uns erhalten bleiben, wir stimmen auch dafür, daß dieselben in Bayreuth stattfinden, denn Wagner hat nun einmal die großartige Idee gefaßt und ausgeführt. Wir kennen auch kein zweites Theater, welches sich dazu besser eignete, als jenes in Bayreuth. Aber die Aufführungen dürfen sich nicht ausschließlich auf Wagners Werke beschränken, wir haben auch andere geniale dramatische Schöpfungen, welche keine geringere Anziehungskraft ausüben würden, als jene. Wir Deutsche zählen auch einen Gluck, einen Mozart, einen Beethoven, einen Carl Maria von Weber zu den unsrigen, auch mit ihren Werken hat sich der Deutsche innig vertraut gemacht, auch sie haben ein begründetes Anrecht darauf, dem ganzen Volke in mustergültiger Weise vorgeführt zu werden. Würde sich der Wagner-Verein dazu herbeilassen, das Erbe dieser Idee des großen Bayreuther Toten anzutreten — denn Wagner wollte mit der Zeit auch die Werke der großen Tonheroen unseres Volkes zur Aufführung bringen —, dann dürfte der Verein auf allgemeine Unterstützung rechnen, dann wären die Bayreuther Festspiele gesichert. Sollten aber nur die Werke Richard Wagners für würdig befunden werden, dann bezweifeln wir, daß die Idee des Vereins, gerade weil sie von einem einseitigen künstlerischen Standpunkt aus gefaßt wäre, sich auf die Dauer realisieren lassen wird.

IV.

Seit dem Jahre 1876 hat Bayreuth einen bedeutenden Aufschwung genommen, und seine Bevölkerung in dieser Zeit einen Zuwachs von 7—8000 Seelen erhalten, so daß die Stadt gegenwärtig etwa 26,000 Einwohner zählt. Daß Bayreuth, wenn auch gerade kein künstlerisches, so doch ein intensiv lokales Interesse daran hat, daß die Festspiele fortgesetzt werden, können wir wohl begreifen. Bilden die letzten zehn Jahre doch einen der glänzendsten Lichtpunkte in der Geschichte der Stadt, deren Schicksale höchst bewegte waren, dá sie der Zeiten Ungunst und Trübsal gar oft und schwer erfahren mußte.

Die Anfänge Bayreuths sind in tiefes Dunkel gehüllt. Erst in einem Schenkungsbriefe des babenbergischen Bischofs Otto II. vom Jahre 1194 begegnen wir einem kleinen unbedeutenden Städtchen unter dem Namen „Baierute", welches den Herzögen von Meran gehörte. Dieselben ließen zur Sicherung des Orts sowie des dem heiligen Nikolaus gewidmeten Gotteshauses eine Burg bauen, welche 1231 vollendet wurde. Im Jahre 1438 wurde die Stadt von Grund aus zerstört und erholte sich nur langsam in den Jahren 1440 bis 1457. Im Jahre 1505 brach „eine ecklige Seuche" aus, die mit „wunderbaren Erscheinungen" verbunden war. Pest, Mißernte, Feuersbrünste suchten die Stadt immer von neuem heim, das Schlimmste aber war, daß dem Lande ein Fürst wie Albrecht der Jüngere beschieden sein mußte. „O Markgraf Du gantz grewlicher Man, verderbet hastu manchen Man, gemacht viel Wittwen und Waisen! Darzu Tag und Nacht tholl und vol!" Dieser Fluch wurde zum Volkslied, welches die Zerfahrenheit der Regierung und die tiefe Korruption des Hofes charakterisierte. Am 22. Juli 1556 kam die gänzlich zerstörte Stadt unter kaiserliche Administration, und erhielt erst am 27. März 1557 wieder einen gesetz-

mäßigen Agnaten in dem Markgrafen Georg Friedrich von Onolzbach, welcher das alte Residenzschloß in den Jahren 1594 bis 99 baute. Aber am 21. März 1605 brach eine heftige Feuersbrunst aus, welche die Residenz, das Meranschloß, das Spital, überhaupt die ganze Stadt bis auf wenige Gassentheile in Schutt und Trümmer legte. Im Jahre 1610 ziehen Hof und Behörden in die in neuem Schmuck sich erhebende Stadt ein, da vernichtet das würgende Element der Flammen 1621 wieder alles. Am 20. September 1632 wird die abermals aufgebaute Stadt vom Marchese de Grana gebrandschatzt, im darauf folgenden Jahre unter Manteufel geplündert. Das gröbliche Begehren des Freiherrn von Wahl um Einlaß ist heute noch am Thor der Hauptkirche ersichtlich. Nicht das Bett des Pestkranken ward geschont, nur wenige Einwohner blieben am Leben; Wölfe ästen innerhalb der Thore, und wurden erst von den Schweden 1640 verscheucht. Ihnen folgten 1642 die Franzosen. Erst unter dem hochgebildeten und strebsamen Markgrafen Christian Ernst erblüht die Stadt von neuem, der Fürst umgürtet sie mit neuen Mauern und Ravelins. Er war es auch, welcher 1670 die Anlage des Hofgartens anregte und die Erbauung der Schloßkirche begann. Auch die erste Post zwischen Bayreuth und Culmbach führte Christian Ernst 1672 ein. Den schönsten Gedenkstein aber setzte er sich durch die Errichtung des nach ihm benannten Gymnasiums im Jahre 1664. Übrigens bestand eine städtische Lateinschule schon im 15. Jahrhundert, denn das Stadtbuch weist eine Schulordnung vom Jahre 1464 auf, aus welcher hervorgeht, daß dem Schulmeister, magister, ein Succintor und Locatus zur Seite standen, denen insbesondere aufgetragen war, „das ir keyner kein dewtsch wort“ mit den Zöglingen rede.

Die Stadt erfuhr eine bedeutende Erweiterung unter dem prunkliebenden Markgrafen Georg Wilhelm. Ein Freund

glänzender Hofhaltung und leidenschaftlicher Theaterenthusiast, verewigte er sich durch die Erbauung des im Roccocostyl errichteten Lustschlosses Eremitage mit seinen wunderbaren Wasserkunstwerken, sowie der Phantasie mit dem prächtigen Parke. Unter Markgraf Friedrich erreichte die Stadt ihren höchsten Glanz. Die Ritterakademie — 1743 nach Erlangen verlegt —, die Bibliothek, die Akademie der freien Künste und Wissenschaften, die Kunst- und Naturaliensammlung, das prächtige, von dem italienischen Architekten Ribiena erbaute Opernhaus, dessen Bühne von solchen Dimensionen ist, daß man mit einem vierspännigen Wagen bequem auf derselben herumfahren kann, waren fürstliche Vermächtnisse. Nach dem Brande von 1753 erbaute Markgraf Friedrich das neue Schloß, einen langgestreckten einfachen Bau mit schöner Gliederung.

So hat die Stadt eine schicksalsreiche Vergangenheit hinter sich und sie hätte es sich wohl niemals träumen lassen, daß sie einstens das moderne Olympia werden sollte, wohin die Vertreter aller Völker und Nationen ihre Schritte lenken würden. Der Bayreuther weiß dies wohl zu schätzen, und er hat ein lebhaftes Interesse daran, daß die fetten Jahre der Festspiele recht oft stattfinden und möglichst lange währen. Doch weiß der praktische Bayreuther sich auch den idealen Standpunkt zu wahren, als dessen geistigen Ausfluß wir wohl den Willkommgruß des „Bayreuther Tageblattes" betrachten dürfen, dessen klassisch gebildeter Verfasser in Nr. 177 begeisterungstrunken ausruft: „Hier hat die deutsche Kunst eine bleibende Stätte gefunden, zu der die Völker in Scharen wandern, wie einst die begeisterten Griechen zu den olympischen Spielen auf der Meeresenge (sic!) von Corinth."

An den Tagen der Vorstellungen beginnen schon gegen 3 Uhr „die Völker in Scharen" den sanft ansteigenden

Hügel hinauf zu wandern, zu Fuß und zu Wagen strömt es herbei; eine bunte Menge, aus Franzosen, Engländern und Deutschen bestehend — doch schien uns der baierische Dialekt der vorwiegende zu sein — bewegt sich in den Restaurationslokalen und auf dem großen freien Platz vor dem Theater, bis plötzlich von einigen unter der Königsloge aufgestellten Blechbläsern ein auf das Drama bezügliches Leitmotiv angestimmt wird, worauf dann Alles seine Plätze aufsucht. Nach jedem Akt strömt die begeisterte Schar wiederum in das Freie, und glücklich Derjenige, welcher einen guten Platz und kräftige Atzung im Restaurationslokale erbeutet. Die Preise der Speisen und Getränke sind dem festlich gehobenen Momente entsprechend, und die Begeisterung, mit welcher die leibliche Stärkung erfolgt, ist ein schlagender Beweis dafür, daß die Wagnersche Musik der Gesundheit durchaus nicht nachteilig ist. Mit einiger Betrübnis beobachteten wir, wie sogar nach dem ersten und zweiten Akt des Parsifal begeisterte Anhänger des Meisters sich gänzlich unmotivierten karnivorischen Genüssen hingaben. Es gibt freilich auch Stoiker, Wagnerianer strengster Observanz, welche derartige materialistische Rückfälle durchaus nicht billigen können und höchstens dem Gott Bacchus eine leichte Referenz erweisen. Da ertönt plötzlich das Signal der Blechbläser, und mit Hinterlassung aller sündigen Reste strömt die Menge wieder zurück in den Musentempel. Frau Cosima Wagner ist bei allen Proben, welche sie zum Teil selbst künstlerisch überwachen und leiten soll, sowie in allen Aufführungen gegenwärtig. Sie hat ihre Loge links neben der Königsloge und verfolgt die Vorstellung, die Partitur vor sich aufgeschlagen, mit dem größten kritischen Interesse. Bei der am vergangenen Sonntag stattgefundenen Aufführung des „Tristan" hatten wir während der ersten Pause Gelegenheit, die „Meisterin", wie Frau Cosima genannt wird, und

den jungen Siegfried, welche sich der vor dem Theater auf- und abwogenden Menge am offenen Fenster zeigten, näher zu betrachten. Eine schlanke, hagere Figur, kann man Frau Wagner ein Ebenbild ihres Vaters nennen; das blasse, aber geistreiche Gesicht verräth energische Züge. Siegfried ist ein hoch aufgeschossener Junge mit kränklicher Gesichtsfarbe; einen interessanten Zug haben wir in dem Gesicht, welches mehr verwandtschaftliche Züge mit der Mutter als mit dem Vater aufweist, nicht zu entdecken vermocht.

Bei dieser Gelegenheit möchten wir unser Befremden darüber äußern, daß alles, was die Wagner- und Liszt-Frage betrifft, mit einer Geheimnisthuerei betrieben wird, die einfach komisch ist. So erfuhren wir z. B. in Bayreuth selbst über die Versammlung, welche nach Liszts Beerdigung stattgefunden und in welcher Hans Richter eine zündende Rede gehalten haben soll, nichts, auch im „Tageblatt" waren weder die Versammlung noch die in derselben gefaßten Beschlüsse erwähnt. Ja der Tod von Liszt wurde sogar einen Tag lang geheim gehalten. Den Brief, welchen der Herzog von Sachsen-Weimar an Herrn von Loen nach Bayreuth richtete, sahen sich die leitenden Kreise ebenfalls nicht veranlaßt, in loco zu veröffentlichen, und jene Vertreter der Presse, welche nicht die Gepflogenheit haben, den leitenden Herren nachzugehen und sie um gefällige Mitteilung interessanter Vorkommnisse zu bitten, haben in Bayreuth einen schweren Stand. Die Herren des Verwaltungskomitees dürften in Zukunft schon einige Stufen von dem hohen Piedestal ihrer vornehmen Würde herabsteigen und wenigstens dafür sorgen, daß künftig ein Bureau errichtet werde, in welchem die Vertreter der Presse genügende Auskunft über alles erhalten können.

Die Künstler versammeln sich in der Regel in ihrem

Stammlokal bei Angermann. Hier sitzen sie alle einträchtiglich beisammen, die Gralsritter und Blumenmädchen, Parsifal-Vogl und Amfortas-Reichmann, und erholen sich von ihren ausgestandenen vegetarianischen Entbehrungen durch einen guten Trunk; der feschen Kundry-Materna nicht zu vergessen, die mit dem bösen Zauberer Klingsor-Scheidemantel auf ganz gutem Bier-Comment stehen soll. Hier bei Angermann singt Tristan-Gudehus nimmer die tiefsinnig-schmerzvollen Worte: „Des Schweigens Herrin läßt mich schweigen: faß' ich, was sie verschwieg, verschweig' ich, was sie nicht faßt?" Keine „Wonne voller Tücke", kein „Trug-geweihtes Glücke" herrscht in diesen friedlichen Hallen, und der Trank, welchen Tristan-Gudehus der Frau Isolde-Sucher zuschmeckt, hat nichts mit jenem gemein, dessen mythische Bedeutung nach Wolzogen die des ersten fruchtbaren Gewitterregens sein soll, und dessen Zauber sich bei Wagner zum „tiefernsten Ethos" erhebe.

Am Tage nach der Aufführung des „Tristan" verließen wir die freundliche Stadt am Main, in welcher erst voll und ganz die Größe Wagners sich uns erschloß, und wir gedenken mit Freude jener Stunden künstlerischer Erhebung, die wir dort erlebt haben.

Nun zog es uns nochmals nach jener Stadt, welche der Schauplatz einer der genialsten Schöpfungen Wagners ist, nach dem schönen, historisch interessanten Nürnberg, zum altehrwürdigen „Bratwurstglöckle", der Stammkneipe der Albrecht Dürer, Hans Sachs, Peter Vischer, Adam Kraft, Veit Stoß und wie sie alle heißen, die großen Künstler und edlen Sänger der Zunft. Wir ließen uns die zinnernen Krüge zeigen, aus welchen sie ihr schäumendes Weizenbier tranken, und je mehr wir diese betrachteten und uns in die alten Zeiten zurückversetzten, desto feuchter wurde auch unsere Stimmung. O Ihr alten Meistersänger, hättet Ihr damals schon den herrlichen Gerstensaft gekannt, den wir am 9. August

im Jahre des Heils 1886 auf Euer Andenken leerten, Ihr hättet die Welt noch einmal so schön gefunden. Die königliche Dichterin Carmen Sylva hält aber mehr auf die ausgezeichneten „Bratwürstle", denn sie sang am 9. Juli 1883:

„Ich las, was allhier geschrieben stund,
Und weil ich die Herrn nit finden kunnt,
So hab' ich auf ihrem Platze gesessen,
In ihrem Geiste mich satt gegessen.

Die Musik als Ausdruck.

Als ein äußerst schätzbarer Beitrag zur Ästhetik der Musik ist ein neues Werk von Dr. Friedrich von Hausegger: „Die Musik als Ausdruck“ (Wien, Verlag von Karl Konegen) zu begrüßen. Ist auch die Kunst eine Vermittlerin des Unaussprechlichen und deshalb jenes Bemühen ein vergebliches, sie durch Worte wieder vermitteln zu wollen, so findet sich, wie Goethe so treffend sagt, indem wir uns darin bemühen, doch auch für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen wieder zugute kommt.

Was ist das Wesen der Musik? woher stammt sie? welche Aufgaben hat sie zu erfüllen? Das sind Fragen, die nicht nur theoretische Bedeutung haben; der Maßstab für den Wert der Musik und die Richtschnur für ihre Beurteilung wird von der Beantwortung dieser Fragen stets abhängen. Man enträtselt ihr Wesen nicht dadurch, daß man nur die physikalischen Eigenschaften des Tones betrachtet, ohne auch einen Blick in das Innere des Menschen zu richten. Helmholtz hat dies zum ersten Male in seinem Werk von den

Tonempfindungen versucht; aber endgültig hat auch er die Frage nicht gelöst, da unser Empfinden dem Kunstwerke gegenüber fast niemals mit unserem verstandesmäßigen Erkennen übereinstimmt. Noch immer hat das Empfinden die Urteile der Verstandeskritik korrigiert.

Der Verfasser geht von dem allein wissenschaftlichen Wert besitzenden Grundsatz aus, daß etwas Gewordenes nicht als das, was es gegenwärtig ist, sondern in seiner gesamten Entwickelung verfolgt werden muß, wenn wir zu einem positiven Urteil gelangen wollen. Zu diesem Zwecke geht er auf den Ursprung der ersten Lautäußerungen des Menschen zurück. Hausegger schließt sich hier den Ausführungen Darwins an, nach welchen der Ausdruck durch Töne in ursächlicher Beziehung zu körperlichen Zuständen steht und daß es ursprünglich intensive Erregungen gewesen sein müssen, welche die noch ungebildete Kehle zur Lautäußerung getrieben haben. Wie nun in der Einteilung lebhafterer Bewegungen in kürzere Abschnitte der Anfang des Tanzes, so sind in den Lautäußerungen die Anfänge des Gesanges zu erkennen. Beide treten ursprünglich gleichzeitig als Äußerungen einer und derselben Erregungsursache auf. Wir nennen nun jene Körperbewegung oder Lautäußerung Ausdruck, in welcher ein Gemütszustand Anderen erkennbar wird. Zum Wesen des Ausdrucks gehört es zunächst, daß derselbe verstanden wird. Besteht nach den Einen unsere Erkenntnis des Ausdrucks in einer uns innewohnenden instinktiven Thätigkeit, so wird von der anderen Seite die Kenntnis der Ausdrucksformen als eine erworbene angesehen. Nun ist es aber Thatsache, daß Erregungszustände niemals die Folgen von Verstandesschlüssen sind, denn die Form, unter welcher das Empfinden dem Menschen verständlich wird, ist die Mitempfindung. Durch eine gewisse Dauer einer und derselben Lautäußerung wird der Laut zum Ton, und erhält

hierdurch die erforderliche Klarheit; er wird zum Ausdrucks-mittel der Mimik und Geberdensprache. In den Kindheits-zeiten unseres Geschlechts war selbstverständlich das Aus-drucksmittel des Tons nicht so mannigfaltig wie heute, der-selbe war noch nicht der ausschließliche Vermittler von Ge-mütszuständen; er gewann erst dann die Ausdrucksfähigkeit, als die Geberden durch die Kleidung eingeschränkt wurden. Lautäußerungen sind nach Hausegger hörbar gewordene Muskelbewegungen, hörbare Geberden; doch ist die Muskel-thätigkeit, welche mit der Anstrengung der Hervorbringung eines Tones verbunden ist, nicht mit jener Muskelthätigkeit zu verwechseln, welche als das Resultat eines inneren Empfin-dungszustandes sich ergibt und zur Tonbildung führt. Von der natürlichen Tonbildung aber bis zum künstlerischen Schaffen ist noch ein sehr weiter Weg, denn das Wesen einer jeden Kunstäußerung besteht darin, daß sie an sich Ge-fallen erweckt und Erhebung bewirkt. Ihren Ursprung findet die Kunst in dem lebhaften Zusammengehörigkeitsgefühl, welches die Menschen zusammenführt; dasselbe hat auch ihre Verbindungen zu Völkern und Staaten verursacht. Dieses Gefühl äußert sich Erregungszuständen gegenüber in dem hohen Grad von Aufmerksamkeit, welchen wir ihrem Aus-druck entgegen bringen; hierdurch wird ein gesteigertes Mit-empfinden in uns erweckt. Nunmehr ist dem Menschen auch die Möglichkeit gegeben, Erregungsgegenstände zu empfinden, ohne unmittelbar von Erregungsursachen beeinflußt zu sein. So werden, wie der Verfasser sehr treffend ausführt, die schmerzlichsten Gefühle, die verzehrendsten Leidenschaften zu einem Vergnügen erhebender Art, wenn sie uns über-mittelt werden, ohne daß ihre betrübenden Veranlassungen uns mit erfassen. Was uns also am Genusse der Kunst als Empfindung oder Leidenschaft bewegt, das ist nur das uns übermittelte, der Mitempfindung entstammende Daseins-

gefühl. Der Fähigkeit dieses gesteigerten Mitempfindens aber verdanken wir die Möglichkeit, Erregungszustände in uns durch die bloße Vorstellung wach zu rufen.

Mit der Mitteilung von Erregungszuständen übermittelt der Laut in seiner Eigenschaft als Sprache, die Erregungsursachen. Das Verständnis, welches er in dieser Eigenschaft beansprucht, ist wesentlich verschieden von jenem, welches er als Ausdrucksmittel findet; beide gewinnen aber Einfluß auf das gemeinsame Mittel. Die abstrakteste Sprache enthält in ihrem Tonfall melodische und rhythmische Elemente, wie auch die jedes Worts entkleidete Musik von ihrer Verschwisterung mit der Sprache Zeugnis gibt. Das melodische Element spielt im älteren Sprachleben sogar eine wichtige Rolle. Die ältesten Sprachen waren monosyllabisch und von unseren bedeutendsten Linguisten ist nachgewiesen, daß sowohl im Sanskrit wie im Chinesischen die Tonhöhe, in der Worte gesprochen werden, von charakteristischer Wesenheit ist; es sind musikalisch bestimmbare Intervalle. So bedeutet in der Nomasprache je nach dem melodischen Fall des Tones, ikhail Finsternis, Ort, Tuch. Auch im Sanskrit werden die Vokale in betonte, tonlose und s v a r i t a, d. h. solche mit mittlerem Tone unterschieden. Schon Herder sagt, daß die erste Sprache des Menschen Gesang war; ist doch auch heute das musikalische Element in der Sprache noch nicht gänzlich erstorben, wie wir dies bei leidenschaftlichen Empfindungsäußerungen beobachten können. So unterscheiden wir einen fragenden von einem behauptenden Satz, indem wir die Stimme erheben.

Sprache und Musik waren ursprünglich vereinigt; aus betonter gemessener Rezitation der Worte entsprangen nach Jakob Grimm Gesang und Lied, aus dem Lied die andere Dichtkunst, aus dem Gesang durch gesteigerte Abstraktion alle übrige Musik „die nach aufgegebenem Wort geflügelt in

solcher Höhe schwimmt, daß ihr kein Gedanke sicher folgen kann." Auch Hausegger macht zur Erhärtung des Satzes, daß Sprache und Musik anfänglich vereinigt waren, darauf aufmerksam, daß die Sage uns wohl von Erfindern einzelner Instrumente erzählt, aber nirgends von der Erfindung des Gesanges. Bezeichnend ist auch der Umstand, daß das älteste Kulturvolk, die Inder, für Sprache und Musik eine und dieselbe Gottheit, Sarasvati, hat. Das deutsche „Singen und Sagen" ist noch ein Anklang an jene ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Sprache und Musik; Tonlänge fiel mit Silbenlänge, musikalische Betonung mit sprachlicher zusammen, wie aus den einschlägigen Werken Westphals und Schmidts hervorgeht. Die ältesten Götter- und Heldenlieder wurden gesungen, und waren es auch nur musikalische Rezitationen, so dürfte die Annahme wohl auf keinen berechtigten Widerspruch stoßen, daß besonders bei der Wiederkehr gleichartiger Empfindungsausdrücke, gewisse Melodienphrasen mit der Zeit hervorgehoben wurden. Es war dies der erste Schritt der Musik zur Selbständigkeit, sie ward hierdurch vom sprachlichen Untergrund losgelöst. Der Schluß der Verse und Sätze gab dem Vortragenden Gelegenheit, sich in gewissen melodischen Formeln zu ergehen, wie dies u. a. die ersten Gesänge der christlichen Kirche, die sogenannten Pneumen und Jubilationen erweisen. Die Dominante, also der fünfte Ton vom Anfangston, war der sogenannte Mittelton, welcher gleichsam die Mittellinie der auf- und absteigenden Tonwellen bildete. So lange aber der Klang an das Wort gebunden war, blieb er unfrei, er war in seiner Entwickelung gehemmt und konnte sich nicht entfalten; erst in dem Maße, in welchem die Sprache Verständigungsmittel wurde und Begriffe zu bilden begann, erlangte die Musik eine selbständige Bedeutung. Die Empfindungen des Ohres wurden für die Fortbildung des Lautes

zum Ton und wiederum für die Anordnung der Töne zu einem System entscheidend; das treibende Motiv war das Bedürfnis nach Klarheit und Verständlichkeit des Ausdrucks.

Die Anfänge der Musik im modernen Sinne fallen mit dem beginnenden Einflusse des Christentums zusammen. Diese Anfänge sind nicht das Produkt einer natürlichen Entwickelung, sondern eines auf dem Gebiete der Kunstgeschichte einzig dastehenden Prozesses. Das Volk bediente sich des Tones um Erregungen auszudrücken, die Gelehrten bemächtigten sich desselben, um ihre Kombinationskraft daran zu üben. Dies führte zu Experimenten, welche der weiteren Aus- und Umbildung des Tones nur förderlich sein konnten. Das Streben nach Vereinigung der beiden Richtungen bildet den charakteristischen Grundzug der Geschichte der abendländischen Musik. Die Tonexperimente, welche in der Absicht vorgenommen wurden, der Musik eine größere Ausdrucksfähigkeit zu verschaffen, führten zur Zusammenstellung verschiedener gleichzeitig erklingender Töne. Ursprünglich lag diesen Versuchen keine melodische Erfindung zu Grunde; es bildeten sich nur Normen für die Art und Weise der Zusammenstellung dieser Töne. Die Wissenschaft der Musik bildete sich immer tiefer aus; die Kontrapunktik treibt ihre künstlichen Blüten, es regen sich aber auch bald die ersten schüchternen Versuche, den Ton dem menschlichen Ausdrucke wieder zu gewinnen. Es tritt ein entscheidender Rückeinfluß des Kunstgenießens auf das Kunstschaffen hervor, denn erst im künstlerischen Genuß wird das Kunstwerk lebendig.

Das Verständnis von Tönen als Ausdrucksmittel ist von ihrer Fähigkeit abhängig, in ihrem Abstand von dem Mittelton erkannt zu werden. Dies führte nach des Verfassers Meinung, welcher wir uns anschließen, zur Entwickelung der Tonarten; die Veränderung dieses Mitteltones

nennen wir Modulation, dieselbe entspringt einer Veränderung der Stimmung. Mit der Entstehung und Entwickelung der Harmonie hängt die Bildung unserer beiden Tongeschlechter zusammen. Von größtem Einfluß auf das volle Erwachen des Sinnes für Melodie waren die Einführung der Muttersprache in den Gemeindegesang durch Luther, sowie die dramatischen Formen der Oper. Der Ausdruck der Musik wurde hierdurch ein lebendigerer und gewann an seelischer Vertiefung. Man wurde sich immer mehr bewußt, daß die Töne ihren Ursprung in der menschlichen Stimme haben, welche die Regungen des Herzens am getreuesten wiederzugeben vermag. Durch die dramatischen Formen kam die Musik in innigste Berührung mit den anderen Ausdrucksformen, wie Miene, Geberde und Wort.

Die Wirkung der Musik besteht nun aber weder ausschließlich in ihren Formen noch in dem, was die Einbildungskraft hervorbringt. Dadurch, daß ein Naturforscher den Knochenbau des Menschen untersucht und wissenschaftlich klar stellt, hat er das Wesen desselben noch lange nicht ergründet, und wenn wir die Formen der Kunst noch so scharf zergliedern, die seelische Wirkung, welche ihre Gebilde hervorbringen, wird uns dadurch nicht erklärt, wenn auch derartige Analysen schätzbare Beiträge zur Erkenntnis des Wesens einer Kunst sind. Die Musik besteht aus Klängen, die nach bestimmten Gesetzen geordnet sind, wir fassen sie aber als Tonempfindungen auf; sie beeinflussen unser Empfindungsleben und wirken hierdurch produktiv auf unsere Vorstellungsfähigkeit. Aber nach geordneten Gesetzen zusammengestellte Töne vermögen das Prädikat eines Kunstwerks für sich nicht zu beanspruchen, sofern dieselben sich nicht als menschlicher Ausdruck darstellen.

Im Gesang liegt der tiefste seelische Ausdruck, und unter den Instrumenten ragen die Streichinstrumente hervor, weil,

wie der Verfasser richtig ausführt, die Elastizität ihres Tones, die Übertragung der mannigfaltigsten und leisesten Muskelbewegungen auf seine Bildung und Wirksamkeit gestatten. Bei den Blasinstrumenten ist dies in viel geringerem Grade der Fall, denn wenn wir das Horn ausnehmen, so besitzen dieselben, als Soloinstrumente betrachtet, doch nur einen geringen Grad von Ausdrucksfähigkeit. Die Hauptbedingung eines Tonwerks, um als Ausdruck empfunden zu werden, ist die Melodie; sie ist die Seele der Musik. Wenn daher der Verfasser behauptet, daß unumstößliche Gesetze der Melodieführung oder absolute Unzulässigkeiten in derselben sich auf Gesetze des Lautausdrucks und solche des menschlichen Organismus zurückführen lassen, so scheint uns derselbe hier von der idealen Höhe seiner Anschauung doch einen etwas zu jähen Sprung in materialistische Untiefen zu machen. Die Kunst läßt sich niemals anatomisch erklären, und das Wesen derselben ist noch weniger auf diesem Wege zu erkennen und zu begreifen. Muß Hausegger doch selbst zugeben, daß eine impulsive Kraft sich der tönenden Elemente bemächtigen, ein lebenszündender Hauch aus der Ursprungsstätte alles Wirkens uns berühren müsse, wenn die Tonschöpfung Kunstwerk sein soll. Die Quelle eines jeden künstlerischen Schaffens ist die Begeisterung, sie verleiht dem Kunstwerk seinen inneren Wert. Sehr schön führt der Verfasser hier aus, daß die Länge der Zeit, innerhalb welcher große Künstler an einem Kunstwerk gearbeitet, oder die vielen Änderungen, welche sie an der ursprünglichen Konzeption desselben vorgenommen haben, nicht als Ergebnis großer Reflexion aufgefaßt werden dürfen, da sie nur dem Rückeinfluß der stets neu erwachten schöpferischen Thätigkeit entsprungen sind, welche dem sich früheren Impulsen gegenüber spröde verhaltenden Mittel endlich die vollkommen entsprechende Geltung verleiht. Erst

wenn die den Künstler erfüllenden Ideen den Impuls zum musikalischen Ausdruck geben — Ausdrucksbethätigung nennt Hausegger diesen Prozeß — kann ein Kunstschaffen entstehen.

Einen beschränkteren Kreis von Erregungsäußerungen beherrscht die reine Instrumentalmusik. Vom Wort losgelöst, ist ihr Ausdruck ein unbestimmter. Die Programmmusik vermag um so weniger diesen Mangel zu ersetzen, als sie von dem verkehrten Grundsatz ausgeht, dem Ton die Vermittelung von Vorstellungen zu überweisen, während doch nur das Wort uns die Stimmungen anzudeuten vermag, welche wir ihnen entgegenzubringen haben; „die schildernde Fähigkeit muß — nämlich in der Programmmusik — ausgebeutet werden, um einen von ihm darzulegenden Fortgang durch äußere Anhaltspunkte anschaulich zu machen."

Zur Form übergehend, bemerkt der Verfasser sehr richtig, daß wir die Einheit und Schönheit derselben empfinden wollen, und daß Form und Inhalt sich durchdringen müssen. Als Inhalt habe man die Natur des Impulses aufzufassen; die Form bedingt seine Macht über das Mittel. „Wo sie ausreicht, dem Impulse bis ins einzelne Gestaltung zu verleihen, wo das Mittel dienstbar genug ist, von diesem Impulse erfaßt und geformt zu werden, da decken sich Form und Inhalt." Die Form beruht nicht auf einem starren Gesetz, sondern auf einer lebendigen Ursache, und ein Bach, Händel, Beethoven, Brahms haben die Formen erweitert, ohne deren Grundbasis zu alterieren und willkürlich zu modeln. Beim wahren Künstler ist es die innere Notwendigkeit der Idee, welche formbestimmend wirkt. Nicht das Unerhörte, nie Dagewesene verkündet der Genius, sondern vielmehr das stets Naheliegende, das, was immer da ist, aber nicht immer vernommen wird. Die Form ist nur

das Zeichen, nicht das Wesen der Sache, und in ihrer Lebendigkeit ist die Form, wie Hausegger mit Recht bemerkt, Rhythmus.

Im reproduzierenden Künstler erlebt das Kunstwerk seine Menschwerdung, sofern ersterem Ausdruck, Wärme und Empfindung zu Gebote stehen; was im schaffenden Meister lebendig war, als er sein Werk schuf, das muß auch der reproduzierende Künstler in sich zu erwecken imstande sein; er ist das Medium, „durch welches der Zuhörer in Kontakt mit dem Kunstschöpfer tritt."

Der Verfasser gelangt zu dem richtigen Endergebnis, daß die Musik Ausdruck ist, und zwar geläuterter, zur vollsten Wirkung gesteigerter Ausdruck. Ihr Wesen läßt sich nicht auf eine angenehme Nervenreizung zurückführen, wie Kant in seiner ästhetischen Urteilskraft ausführt, woselbst er § 53 ihre Wirkung in sehr wenig geschmackvoller Weise mit jener eines parfümierten Schnupftuches vergleicht. Nur was im einzelnen nicht zur Sprache kommen kann, weil es eben mehr ist, als das ihm als Individuum zugemessene Maß von Empfinden, weil es eben ein auch aus dem Empfinden anderer genährter Entäußerungsdrang ist, das findet, wie der Verfasser am Schluß seiner Abhandlung ausführt, im Künstler das Organ zur Befreiung durch den entsprechenden Ausdruck, denn, „wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab ihm Gott zu sagen, was er leidet". Im Kunstwerk erklingen die aus dem überquellenden Brunnen lebendigen Empfindens geschöpften Töne des Gemütslebens.

Wir haben selten ein Werk, welches sich mit den Kardinalfragen der Musikästhetik beschäftigt, mit solch hoher Befriedigung aus der Hand gelegt, wie jenes von Hausegger; mit wissenschaftlichem Ernst und gediegener Gründlichkeit behandelt er das so schwierige Thema. Werden wir auch niemals zum letzten Grunde aller Dinge vordringen

und das innerste Wesen der Kunst vollständig erschöpfen und klar legen, so ist jeder wissenschaftliche Versuch, welcher das Chaos der widersprechenden Meinungen mit einem Lichtstrahl zu erhellen vermag, dankbar zu begrüßen; wir kommen dadurch der Wahrheit immer näher. Die hier aufgeworfenen Fragen haben nicht bloße theoretische Bedeutung; von ihrer Beantwortung hängt die Stellung ab, welche sowohl die Wissenschaft wie die Kritik der Kunst gegenüber einzunehmen haben.

Ein neues Buch von Ed. Hanslick.

Eduard Hanslick hat sich als Musikkritiker eine solche Machtstellung erworben, daß sein Urteil in weiten Kreisen als allein maßgebend betrachtet wird. Eleganz des Stils, blendende Antithesen, kaustischer Witz und ein gewisser gemütvoller Humor vereinigen sich mit einer Schlagfertigkeit und zuweilen rücksichtslosen Offenheit des Urteils, daß Freunde und Gegner nach jedem Feuilleton, nach jedem kritischen Essay der Wiener „Neuen Freien Presse" greifen, welche an ihrer Spitze die bekannten Initialen E. H. tragen. Eine solche Machtstellung konnte sich nur ein Mann von Geist und umfassender Bildung schaffen, konnte sich nur ein Kritiker erwerben, welcher mit einem großen universellen Wissen eine vielgewandte Darstellung verbindet. Nur dürfen wir uns nicht verhehlen, daß der Wirkungskreis an einem Blatte, welches zu den gelesensten Zeitungen des Kontinents gehört, sowie die Wirksamkeit in einer Stadt, die von jeher der Zentralpunkt aller tonkünstlerischen Bestrebungen war, nicht unwesentlich mit dazu beigetragen haben, Hanslick eine autoritative Stellung zu schaffen, deren weittragender Einfluß weder unterschätzt noch geleugnet werden kann. Seine Aussprüche sind ein Barometer, dessen Steigen oder Fallen für manchen ausübenden Künstler, für viele Komponisten und deren Werke entscheidend geworden ist.

Daß bei einer so einflußreichen Machtstellung die künstlerischen Urteile stets gewissenhaft abgewogen und ohne Parteivorurteil gefällt werden sollten, ist ein Verlangen, das in einem solchen Falle doppelt berechtigt erscheint. Es liegt nun aber in der Beschränktheit der menschlichen Natur, daß gewisse Sympathien und Antipathien, wenn auch dem Kritiker unbewußt, so zu sagen unwillkürlich in das Urteil mit einfließen und dasselbe bestimmen, denn eine objektive Kritik im absoluten Sinne des Wortes gibt es nicht und kann es nicht geben. Gefühle und Stimmungen beeinflussen uns unwillkürlich. Hat doch sogar Goethe, nachdem er dem Straßburger Münster einen begeisterten Hymnus gesungen, zehn Jahre später Gott gedankt, daß er die Blumenzacken, die Tabakpfeifensäulchen und die auf Kragsteinlein „kauzenden Heiligen" auf ewig los sei, um sich dann in seinen „Herbsttagen im Rheingau" mit den „kauzenden Heiligen" wieder einzulassen.

Aber was man vom Kritiker verlangen kann und fordern muß, das ist, daß er einen weiten und freien Blick besitze, daß er nicht einer einseitigen künstlerischen Richtung, noch weniger einer Partei, trage sie einen Namen welchen sie wolle, angehöre, daß er das Schöne und Gute, biete es sich ihm in dieser oder jener Form, bei diesem oder jenem Künstler, in einer vergangenen oder der gegenwärtigen Kunstperiode, unbefangen beurteile. Das Wesen der Kunst und des Schönen ist weder an bestimmte Namen und Richtungen noch an gewisse Stilperioden festgeknüpft. Letztere geben nur in ihren höchsten Blüten dem historisch-kritischen Urteil den festen Halt, um die folgenden Emanationen des künstlerischen Geistes in ihrem geschichtlichen Zusammenhang mit dem Vorausgegangenen zu betrachten, und bestimmte, die Kritik befestigende Kunstprinzipien sich zu bilden. Der Kritiker soll und darf niemals vergessen, daß die Schöpfungen des Künstlers zum Teil aus dem Geiste

der Zeit zu erklären und nicht in einseitiger Weise von demselben zu trennen sind. Es schließt dies nicht aus, daß es Kunstwerke gibt, die, als Ganzes in ihrer Wesenheit erfaßt, weder den Stempel der Zeit noch des Zeitgeschmacks an sich tragen, die aus dem Stoff alles Gemeine und der niederen Endlichkeit Angehörige ausscheiden und sich zur höchsten Idealität des Kunstschönen erheben. Zu diesen Werken zählen wir die erhabenen Gesänge eines Palestrina und Heinrich Schütz, die oratorischen und kirchlichen Werke eines Händel und Bach, die großen dramatischen Schöpfungen eines Gluck und Mozart, die Instrumentalschöpfungen der drei Wiener großen Meister. Aber auch hier wird man manches finden, das nur aus der Zeit, in welcher diese Werke entstanden sind, zu erklären und zu begreifen ist, ohne daß diese Mängel den unvergänglichen idealen Wert des Ganzen irgendwie abzuschwächen imstande sind.

Durchaus verfehlt ist es aber, an die Werke einer vergangenen Epoche denjenigen Maßstab anzulegen, mit welchem wir die Kunstschöpfungen der Gegenwart messen. Wir dürfen niemals vergessen, daß das Schöne sich in verschiedener Weise offenbart. Wie wir im Prisma den Sonnenstrahl in seinen mannigfaltigen Farben sich brechen sehen, so spiegelt sich auch in den Werken der Kunst das Schöne in seinem unendlich fein abgestuften Farbenreichtum wieder, und so wenig der schöpferische Geist jemals zu ergründen und vollständig zu erfassen ist, so wenig läßt sich auch das Schöne in eng gezogene Grenzen bannen.

Hanslick ist in seiner uns schon in zweiter Auflage vorliegenden Sammlung von Kritiken der letzten fünfzehn Jahre[1]

[1] Eduard Hanslick: Konzerte, Komponisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre 1870—1885. Berlin. Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur. 1886.

nicht immer dem Grundsatz treu geblieben, die Werke vergangener großer Kunstepochen auf ihren objektiven Schönheitsgehalt zu prüfen, und gar oft setzt der geistvolle Wiener Kritiker die moderne Brille auf, um dieselben mit den wechselnden Ansprüchen des Tages seiner Beurteilung zu unterziehen, während sein kritisches Auge manchen hervorragenden Erscheinungen unserer Zeit gegenüber an auffallender Farbenblindheit leidet. Den ihm unsympathischen Werken neuerer Zeit gegenüber liebt er es dann, die alten Meister, deren Schöpfungen, ja deren Kunstthätigkeit er an anderer Stelle als eine unserer modernen Empfindungsweise fern liegende erklärt, als Trumpf auszuspielen.

Sprach sich Hanslick schon in seinen „Kritiken und Studien" über Glucks Opern dahin aus, daß dieselben „eine das innerste Leben treffende, zündende und nachhaltige Wirkung" in unserer Zeit nicht mehr haben können, so überrascht er uns in der Sammlung seiner neuesten Kritiken mit dem absprechenden Urteil über die „veraltete steife Form" der Händelschen Arien und ihren „stereotypen, seelenlosen Passagenschmuck." In dieser Allgemeinheit ausgesprochen, geht Hanslicks Urteil entschieden zu weit. Wenn den meisten unserer modernen Sänger das künstlerische Können fehlt, um den gesanglichen Anforderungen dieser Arien, welche doch wahre Perlen musikalischer Schönheit sind, gerecht zu werden, wenn bei der höchst mangelhaften musikalischen und geistigen Bildung so vieler unserer heutigen Gesangskünstler ein geistiges Erfassen, Durchdringen und Beleben des Händelschen Stils von vorn herein ausgeschlossen ist, so kann wahrlich dem Meister selbst nicht die Schuld zugerechnet werden, wenn seine Arien wirkungslos verhallen. Wer sich aber gründlicher und eingehender mit dieser Seite des Händelschen Kunstschaffens beschäftigt, oder die vollendete künstlerische Interpretation der Vokalschöpfungen des großen deutschen Meisters von einem Stockhausen gehört

hat, der wird gefunden haben, daß diese Arien sich nicht wie „eine Kugel, geradeaus, gleichmäßig ohne Aufenthalt abrollen."

Hanslick beruft sich zur Begründung derartiger Urteile stets auf die unermeßlichen Fortschritte, welche die Musik seither nicht bloß in ihrer „technischen Ausrüstung, sondern auch im psychologischen und poetischen Ausdruck" gemacht hat. Das ist ein sehr gefährliches und schwankendes Prinzip für einen Kritiker, und Hanslick hat sich wohl gehütet, die vollen Konsequenzen desselben zu ziehen, sonst müßten wir ihn Arm in Arm mit den Anhängern einer Richtung sehen, die genau dieselben Postulate an das Kunstwerk stellen, und als deren grimmigster Gegner sich der Wiener Kritiker doch von jeher erwiesen hat. Wenn er gerade anläßlich seiner bereits angeführten Äußerung über Händels Arien sich auf die Bäume der Erkenntnis eines Mozart und Beethoven beruft, so konnte dem Scharfsinn Hanslicks doch sicherlich nicht entgehen, daß, um mit seinen eigenen Worten zu reden, die Musik in den letzten fünfzig Jahren wieder derartige „unermeßliche Fortschritte" in ihrer technischen Ausrüstung, im psychologischen und poetischen Ausdruck gemacht hat, daß, wenn wir uns auf einen solch einseitigen Standpunkt stellen wollten, wir einen großen Teil der Vokalwerke eines Mozart und die Sologesänge eines Beethoven für veraltet und der psychologischen Entfaltung entbehrend erklären müßten. Mit unserer modernen Empfindungsweise haben doch sicherlich manche Gesänge und Arien dieser Meister fast jede Fühlung verloren. Wir bestreiten aber durchaus den Satz, daß in ästhetischen und künstlerischen Fragen ausschließlich die „moderne Empfindungsweise" zu entscheiden habe. Wohin würden wir gelangen, wenn ein solcher kritischer Standpunkt zum herrschenden werden sollte? „Moderne Empfindungsweise" ist ein Begriff, so dehnbar wie Kautschuck oder vielmehr so nichtssagend wie

eine Seifenblase. Hanslick ist aber, wie gesagt, weit entfernt davon, diesen Standpunkt in seinem ganzen Umfang und in allen seinen Konsequenzen zu adoptieren, er wendet ihn nur in gewissen ihm passenden Fällen an, und hieraus ist die Einseitigkeit seines Urteils in manchen künstlerischen und ästhetischen Fragen zu erklären. So verleitet ihn auch nur ein gewisser Widerspruchsgeist dazu, den Ausspruch Hillers, daß Händel ein Manirist gewesen sei, zu adoptieren und als „ein kühnes, aber vollkommen wahres Wort" zu bezeichnen. Das hindert Hanslick jedoch nicht, die Händelsche Chormusik an anderer Stelle als ein „wohlthätig stärkendes musikalisches Stahlbad" zu bezeichnen. Der Hörer fühle sich „ermannt und gekräftigt durch solche vollaustönende markige Musik, welche schnurgerade, ohne jeden sentimentalen Seitenblick auf ihr erhabenes Ziel" losschreite. Und trotzdem soll Händel ein Manirist sein! Im nächsten Satz meint Hanslick freilich wieder, daß wir Kinder des 19. Jahrhunderts auf die Dauer das Sentimentale nicht leicht entbehren könnten. Die moderne Empfindungsweise scheint sich dem Wiener Kritiker also im Sentimentalen widerzuspiegeln. Wo bleibt da aber Brahms, rufen wir unwillkürlich aus! Für sentimentale Seelen taugt dieser herbe Charakter nicht, da muß schon auf Mendelssohn rekurriert werden. Und doch hat Hanslick Brahms so warm in sein Herz geschlossen, daß er gelegentlich der Besprechung des Streichquintetts in F-dur über die Schwächen des Finale einfach mit den Worten hinweggeht, daß dasselbe ein vortrefflicher Satz und sein einziges Unglück „der kaum zu überbietende Reiz der beiden vorhergehenden Sätze" sei.

Ebenso befremdend ist Hanslicks Urteil über Joh. Seb. Bach, in dessen Werken die „Freude an der technischen Meisterschaft, an der vollen Darlegung des erworbenen Wissens und Könnens, die Tüchtigkeit des musikalischen Handwerks", wenn auch, wie Hanslick vorsichtig beifügt, „im

höchsten Sinn des Wortes", eine entscheidende Rolle spielen soll. Als Hanslick auf Palestrinas „Stabat mater" zu sprechen kommt, da kostet es ihm als „Modernem" eine gewisse Anstrengung, den italienischen Meister als einen großen Komponisten zu empfinden. Das sind immerhin bedenkliche Symptome. In seiner Vorliebe zu einzelnen Komponisten läßt sich Hanslick dagegen zuweilen zu kleinen Übertreibungen fortreißen. Über Sätze wie: Schubert sei keinem Komponisten geistig so verwandt wie Beethoven, oder: seit Bachs H-moll-Messe und Beethovens Missa solennis sei kein Werk komponiert worden, was auf diesem Gebiete sich neben das Requiem von Brahms zu stellen vermöge, dürfte, in dieser Allgemeinheit ausgesprochen, denn doch zu diskutieren sein.

Hanslick führt so ziemlich alle bedeutenden Künstler und hervorragenden Erscheinungen aus dem Gebiete der musikalischen Komposition der letzten fünfzehn Jahre an uns vorüber. Mancher Künstler und manches Werk müssen jenen kaustischen, zuweilen stark ätzenden Witz über sich ergehen lassen, der ein Spezifikum der Wiener Feuilletonisten ist. Seinen ganzen Spott ergießt Hanslick über jene vielbelobten jungen Talente, welche aus allen Weltgegenden auf Liszt zufliegen, wie Wespenschwärme auf eine Zuckertorte. „Wer auch nur ein Atom davon genascht, der fühlt sofort den heiligen Geist in sich und summt als geadeltes Insekt, als „Schüler" von Liszt (zweite Rangstufe „Lieblingsschüler") in der Welt umher, die oft, undankbar genug, nicht den mindesten Wundertortengeschmack daran entdecken kann."

So sehr Hanslick dem genialen Virtuosen, dem hochgebildeten Musiker Liszt und seinem überall anregenden, aufmunternden und helfenden Musikgeist Gerechtigkeit widerfahren läßt, so scharf spricht er sich über den Komponisten Liszt aus. Seine symphonischen Dichtungen vergleicht er mit

einem schlecht genährten schwächlichen Körper, welchen ein glänzendes, von tausend Effekten blinkendes Prachtgewand bedeckt. Mit ätzender Lauge übergießt er das Falsche und Unnatürliche dieser Richtung überhaupt. Es laufen da freilich zuweilen Bemerkungen mit unter, die wir wenig geschmackvoll und einer ernsten Besprechung nicht würdig finden. So übernimmt nach Hanslick der Chor der Glocken in der Tondichtung: „Die Glocken des Straßburger Münsters" die Rolle „wachsamer Hofhunde", deren „energisches Gebell" die Diebe immer wieder zurückscheucht. Solche Aussprüche haben dieselbe negative Wirkung, wie die berüchtigte Bemerkung Dömpkes über die siebente Brucknersche Symphonie.

Dem was Hanslick über die Lisztschen symphonischen Dichtungen im allgemeinen sagt, kann man im Prinzip zustimmen. Es ist ein ästhetischer Grundfehler, mit poetischen Elementen anstatt mit musikalischen zu komponieren, und statt eines einheitlichen musikalischen Organismus die Nachdichtung irgend eines berühmten Poems zu bieten. Fatal ist es stets, wenn ein Instrumentalwerk des erklärenden Wortes bedarf, um verstanden zu werden, und es hat mit der Kunst selbst gar nichts zu schaffen, wenn Richard Pohl in seiner Erklärung zur Dantesymphonie uns auseinandersetzt, welche Stellen aus Dantes Gedicht Liszt mit diesem oder jenem Takt gemeint habe, was für eine Auslegung des Dogmas und welche Ansicht über das Wesen des Fegefeuers oder der Buße in dieser oder jener Stelle ausgedrückt sei. So läßt Herr Pohl die gereinigten Seelen auf „dogmatischer Skala" zum Himmel aufsteigen und versichert uns nebenher noch, daß man „nicht umhin könne, an alle die vom Dichter geschauten Märtyrer, heiligen Väter und Gottesstreiter zu denken, die für ihren Glauben sich opferten." Nun meint Hanslick freilich, daß bei jenen Schlußtakten nur wenige Hörer an die

heiligen Väter, jedoch alle daran gedacht hatten, möglichst schnell ins Freie zu kommen. Es will uns nur nach der scharfen Zurückweisung des künstlerischen Prinzips, welches den Lisztschen symphonischen Dichtungen zu Grunde liegt, sowie nach dem verdammenden Urteil über den musikalischen Gehalt derselben — „gegeigte und geblasene Bilderbücher" nennt er sie — widerspruchsvoll erscheinen, wenn Hanslick an anderer Stelle, pag. 45, von dem „Glanz, der gedrängten Form, der verständlichen Melodik" dieser Werke spricht, an welchen man sogar „Interesse und stellenweise Vergnügen" haben könne.

Hanslicks voller Grimm erwacht, wenn er auf Richard Wagner zu sprechen kommt; da pulsiert sein Blut rascher und es setzt nach links und rechts Keulenschläge ab, die aber nicht immer sitzen und oft ins Leere treffen. Schon der Wagnersche Applaus kommt „gleichsam Wagnersch instrumentiert" zur Welt, und der Wiener Anhang des Bayreuther Meisters scheint ihm nicht nur quantitativ sehr stark, sondern auch qualitativ besonders „kräftig" ausgestattet zu sein. Wagners „Huldigungsmarsch" tritt ein, „wie ein gesalbter Hohepriester, der sich nach fünf Minuten als Regimentstambour demaskiert." Wenn Hanslick an anderer Stelle, wo er ganz en passant auf Wagners Dramen zu sprechen kommt, zugesteht, daß derselbe sich einen Stil geschaffen, „der gut oder übel sein Eigentum ist, das Eigentum einer geistvollen, originellen Individualität, aus deren Empfinden er mit subjektiver Notwendigkeit hervorquillt," so hat er diesen anerkennenden Standpunkt nicht immer in der Beurteilung der Werke Wagners eingehalten. Man braucht noch lange kein blinder Anhänger Wagners zu sein, um die Größe und Kraft eines hervorragenden schaffenden Geistes in dessen Werken anzuerkennen. Bieten dieselben der Kritik auch manche Angriffslinien dar, so sind doch Witze und Späße nicht die Geschütze, mit welchen der Angriff

auf eine so bedeutende künstlerische Erscheinung geführt werden darf.

In scharfer aber durchaus gerechter Weise geißelt Hanslick gelegentlich der Erwähnung des Vorspiels zu Parsifal, mit dessen abfälliger Beurteilung wir uns übrigens durchaus nicht einverstanden erklären können, das Gebahren der Wagnerexegeten. Seit das „freislich“ und „neidlich“ bezauberte „Ritter-Gesipp“ der Wolzogen, Hagen, Glasenapp, u. a. ihre litterarischen Thaten verüben, nehmen die Musikexegeten von Tag zu Tag zu, und nicht lange dürfte es mehr währen, daß der Vorschlag irgendwo auftauchen wird, auf den deutschen Universitäten Lehrstühle für musikalische Exegese zu errichten. Selbstverständlich wird sich dieselbe nur auf solche Werke erstrecken, deren Schopenhauerscher Tiefsinn der gewöhnlichen Menschheit ein Buch mit sieben Siegeln geblieben ist. Diese Art von Ästhetik ist ja nach Herrn Edmund von Hagens „freislicher“ Sprache nichts für die „deutschen Flegel“, noch weniger für die „sogenannten vornehmen Frauen“, welche dem „zarten (!), wahrhaft gebildeten und milden (!) Philosophen“, nämlich Schopenhauer gegenüber, „rüde Knotinnen“ sind. Herrn Edmund von Hagens unergründlicher philosophischer Geist findet sogar in ganz gewöhnlichen Ausrufungs- und Fragezeichen bei Wagner eine ungemein tiefe Bedeutung. So bemerkt er pag. 72 seiner „Beiträge“ zum Gruße der Eva: „Gut'n Abend, Meister!“ in den Meistersingern: „Wie schelmisch vorbedeutend klingt Evchens „„Gut'n Abend!““ wenn man bedenkt, daß gerade dieser Abend mit einer großen Prügelscene endet!“ Zu Sachsens Frage: „Ei Kind! Lieb' Evchen? Noch so spät?“ sagt der weise Hagen: „Ja, sogar das Fragezeichen hinter Evchen hat tiefere Bedeutung, zumal wenn es bald darauf, wie bei der Wiederholung dieser Worte, wegfällt.“ Einen ganzen Band Blumenlesen

derartiger geistreicher Expektorationen könnte man zusammenstellen.

Hanslick beschäftigt sich in seinem Buch vornehmlich mit Pohl, „dem Oberältesten der Wagnerapostel", welcher die Entdeckung gemacht hat, daß das Vorspiel zu Parsifal „Glaube, Liebe und Hoffnung" bedeute. Hanslick tritt der Ansicht, daß eine dem Komponisten vorschwebende poetische Leistung ihn hindere, ein abgerundetes, musikalisch wirkungsvolles Tonstück zu schaffen, ebenso entschieden entgegen, wie der Anschauung, als ob ein Orchesterstück erst dann seine volle Wirkung auszuüben vermöge, wenn wir erfahren, was es ausdrücken wolle. Ein poetisches Programm bietet durchaus keine Gewähr dafür, daß das Tonstück selbst auch musikalisch schön und bedeutend sei. Wir finden nun aber, entgegen Hanslicks Ansicht, daß das Vorspiel zu Parsifal auch ohne das Pohlsche Rezept, gerade als geschlossenes Orchesterstück eine nachhaltige Wirkung ausübt. Hanslick geht entschieden zu weit, wenn er sagt, daß dasselbe „wie ein schwerfälliger Predigermönch von Salbung trieft" und im Bayreuther Theater ungefähr dieselbe Wirkung ausübe, „wie eine gründliche Besprengung mit Weihwasser vor dem Hochamt". Das sind Witze, die in eine ernste Kritik, welche sich durch einen sachlichen Ton auszeichnen soll, durchaus nicht hingehören. Aber Hanslick kann dies nun einmal nicht lassen, und er schwächt hierdurch die Wirkung auch seiner sachlichen Ausführungen um ein wesentliches ab. Zuweilen überschreitet er sogar die Grenzen des Erlaubten, wie in der Besprechung des Violinkonzerts von Tschaikowski. Mit einer Reproduktion seines kritischen Fazits über dieses Werk würden wir die ästhetischen Gefühle der Leser verletzen. Das ist kritischer Knaster, dessen Qualm die Luft nicht reinigt.

Wohin ein geistloses Kopieren Wagners führt, sucht Hanslick in seiner Analyse des Oratoriums: „Die sieben

Todsünden" von Adalbert v. Goldschmidt zu beweisen. Schon die Dichtung Hamerlings leistet ganz außerordentliches.

In den Wechselreden zwischen Hoffahrt und Ichsucht stoßen wir auf folgenden poetischen Stoßseufzer:

„Ich fröhnte dem stolzen ichsüchtigen Trieb,
Entselbstet nun seg'n ich und preise die Liebe.
Dich liebend erkor ich, mir selber ersterb' ich.

Oder: „Ich mische das Gift, das sickernd die Säfte durchseucht mit Sünde. Ewig unselig, weil nimmer befriedigt, wälzt sich in Wüsten weichlich der Lichtsohn." Das ganze Oratorium erscheint Hanslick als „eine mit Teufeln garnierte Musterkarte menschlicher Laster und Verbrechen." Auch kleinere Geister kommen nicht ungerupft davon. So nennt Hanslick das dramatische Tongemälde: „Eine Nacht auf dem Meere" von einem gewissen Wilhelm Tschirch, eine „Ozeanphantasie eines auf dem Gänseteich aufgeregt rudernden Landschulmeisters", und gelegentlich der Besprechung einer Ouverture zu „Romeo und Julie" des schon genannten Tschaikowski glaubt er dem Allegrosatz das Motto: „So pocht das Schicksal an die große Trommel" vorsetzen zu sollen.

Der Inhalt der neuesten Sammlung von Kritiken des berühmten Wiener Feuilletonisten wird in vieler Beziehung auf großen und berechtigten Widerspruch stoßen, in manchem aber auch unbedingte Zustimmung finden. Uns kam es hauptsächlich darauf an, gewisse Widersprüche und Einseitigkeiten in seinem kritischen Verfahren hervorzuheben, und, wenn wir trotz mancher prinzipieller Divergenz einzelnen Ausführungen sympathisch gegenüberstehen, so vermögen wir dagegen die Tonart durchaus nicht zu billigen, in welcher Hanslick über hervorragende künstlerische Erscheinungen unserer Tage sich ausspricht, noch weniger seine oft leidenschaftlich gefärbte Parteinahme für oder gegen gewisse Künstler

zu billigen. In die Kunstkritik darf nicht jener Ton hinein getragen werden, der das politische Leben in so hohem Grade vergiftet, und die großen Gegensätze, welche unser heutiges Kunstleben bewegen, können nur durch eine ruhige, objektive Behandlung, wenn auch nicht gelöst, so doch gemildert werden. Die Lösung muß einer vorurteilslosen, dem heutigen Partei-getriebe entrückten Zukunft vorbehalten bleiben. Immerhin enthält das Hanslicksche Buch eine solche Fülle geistreicher Aperçus und treffend wahrer Urteile, daß kein Leser dasselbe gänzlich unbefriedigt aus der Hand legen wird.

Die nordischen Volksweisen.

I.

Zu den Gesängen, die nicht nur einen hohen musikalischen, sondern auch poetischen Wert besitzen, gehören unstreitig jene der Iren und Schotten. Verstieg sich ein Erasmus sogar zu dem Ausspruch, daß die Engländer vor andern Völkern den Vorzug der schönsten Frauen, der üppigsten Gastmähler und der besten Musik hätten. Erst kürzlich ist von einem unsrer berufensten Historiker dargethan worden, daß von allen Volksgesängen die Lieder der keltischen Rasse den Preis verdienen, während jene der lateinischen Völker in den Kunstformen der italienischen Musik einen schnellen Untergang, aber auch eine künstlerische Verklärung gefunden haben. Einen großen Reichtum an charakteristischen Volksgesängen besitzt auch der slavische Stamm; unter ihnen ragen hauptsächlich jene der Serben, Polen, Mähren und Böhmen hervor, nur sind diese Völker über diese Stufe der musikalischen Leistung niemals hinausgekommen.

Wir Deutsche besaßen von jeher einen Überfluß an Volksweisen. Das 14. Jahrhundert dürfen wir als die

Erntezeit des volksmäßigen Liedergesanges betrachten; in dieser Periode hat sich der Volksgesang in seiner bleibenden Form festgesetzt. „In denselben Jahren, — lesen wir in der Limburger Chronik — „verwandelten sich die Carmina und Gedichte in teutschen Landen. Dann man bishero lange Lieder gesungen hatte, mit fünf oder mit sechs Gesetzen, da machten die Meister neue Lieder, das hießet Widersang mit drei Gesetzen. Auch hatte es sich also verwandelt mit dem Pfeifenspiel, und hatten aufgestiegen in der Musica, daß die nicht also gut war bishero, als nun angangen ist. Denn wer vor fünf oder sechs Jahren ein guter Pfeifer war im Land, der däuchte ihn itzund nit ein Fliehen."

Es war das Jahr 1360, in welchem der Chronist diese merkwürdigen Worte niederschrieb. Die Form der Rundstrophe kam in der Kunstübung in dieser Periode zu ihrem Recht, und alle Lieder wurden kürzer, die Melodien aber länger.

Ein nicht minder hoher Wert ist auch den Gesängen der Skandinavier zuzuerkennen, und es ist das Verdienst der Studien Karl Valentins[1], die Eigentümlichkeiten der schwedischen Volksmelodien einer eingehenden Prüfung unterzogen und vergleichende Untersuchungen mit verwandten Liedern andrer Nationen angestellt zu haben. Ehe wir jedoch die höchst interessanten Ergebnisse dieser Forschungen mitteilen, sei es uns zunächst gestattet, auf einige wesentliche Irrtümer des Verfassers einzugehen.

Gleich in der Einleitung findet sich die Bemerkung, daß die Melodien der Kunst- und Kirchenmusik in Volksmelodien übergegangen, oder Volksliedertexte zu solchen Melodien gedichtet worden seien. Der Prozeß war aber ein

---

[1] Karl Valentin: Studien über die schwedischen Volksmelodien. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

umgekehrter. Das Volk hat stets seine eigenen Lieder gehabt. Berichtet uns doch schon die Limburger Chronik, daß wo man in Deutschland ein Lied sang, „das war gemein zu pfeiffen und zu trommeln und zu allen Freuden.“ Es war die Kunstmusik, welche sich am Volkslied stärkte und erfrischte. Entnahmen doch das ganze Mittelalter hindurch die bedeutendsten Meister des Tonsatzes ihre Melodien dem Volksgesang und wurden dieselben dem Cantus firmus, welcher der Träger des alten gregorianischen Chorals war, als Gegenthema gegenübergestellt. Es ist eine historische Thatsache, daß Jahrhunderte früher, ehe sich in der Kunstmusik das moderne auf Dur und Moll beruhende Tonalsystem aus den alten Kirchentonarten herausbildete, dieser Scheidungsprozeß im Volkslied bereits vollzogen war. Dieser Prozeß wurde in der Kunstmusik im Reformationszeitalter gerade dadurch befördert, daß die weltlichen Melodien mit ihrer scharfen Scheidung von Dur und Moll und ihrem lebendigen Rhythmus in die Kirche Eingang fanden. Der religiöse Gesang der Abendländer entstand aus dem weltlichen. So lagen auch den „Laisen“ der Geißler größtenteils weltliche Gesänge zu Grunde, welche dann bei Wallfahrten u. s. w. stets gesungen wurden.

Zu den ältesten Volksliederweisen gehören: „Herr Conrat lassent uwern gugken sind“, „Unlust det Dich grüßen, din lib und och din gut“, „Ach Elslein, liebes Elslein.“ In einem Orgelsatz aus E. Ammerbachs Tabulaturbuch ist die Volksweise: „Ich armes Megdlein, plag mich sehr!“ verarbeitet. Von den Kirchenkomponisten wurden die Volksweisen freilich oft dermaßen umgestaltet, daß die Originalgestalt derselben nur schwer zu erkennen ist. In Frankreich waren es Volkslieder wie »petite Camusette«, »malheur me bat«, »je suis désherité«, »Forseulement« und andere, besonders aber »l'homme armé«, welche als Motive zu kirch-

lichen Kompositionen benutzt wurden. In Italien hatte das Volkslied niemals die Bedeutung wie in den genannten Ländern erlangt, aber auch hier haben die Vilanelle, Strambotti und Frottole melodisch befreiend auf die kontrapunktisch gefesselte Kunstmusik eingewirkt, und den Übergang von der Motette zum Madrigal vermittelt. Zu den beliebtesten italienischen Volksliedern gehörten die Laudi, wie die Gesänge jener frommen Vereine — Laudesi, Laudisti — in Florenz genannt wurden, deren Gründung in das Jahr 1310 fällt.

Es steht mit den positiven Ergebnissen der historischen Forschungen durchaus in Widerspruch, daß das Volk seine nur ihm eigentümlichen Weisen in der Kirche gesucht und geholt haben soll. Wenn Gottfried von Straßburg Tristan auf der Harfe „Grund- und rasche Wechselnoten“ schlagen läßt, also rasche Verzierungen und Passagen, so hat er dieselben sicherlich nicht den steifen Ritualgesängen der Kirche entlehnt. Schon Heinrich von Lauffenberg schmückte seine geistlichen Gedichte mit weltlichen Melodien aus, oder dichtete die weltlichen Texte um. Das schöne weltliche Lied des Hans Leo Hasler „Mein G'müth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart“ mit seinen schüchternen Liebesseufzern wurde zum Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“; Heinrich Isaacs Melodie zu dem Handwerksburschenlied: „Inspruck, ich muß dich lassen“ finden wir in dem Choral: „Nun ruhen alle Wälder“ wieder. Die Choralweise: „Auf meinen lieben Gott“ ist dem Liede: „Venus, du und dein Kind, auf beiden Augen blind“ entnommen, und jene zu „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ dem Liebeslied: „Wie schön leuchten die Äugelein der Schönen und der Zarten mein.“ Und so könnten wir die Beispiele mehren. Es sei uns nur noch gestatttet, auf das im zweiten Band der Jahrbücher für Musikwissenschaft ver-

öffentlichte „Locheimer Liederbuch" hinzuweisen, dessen Entstehung in die Zeit von 1390—1420 zu setzen ist.

Dieselbe Erscheinung tritt uns in andern Ländern entgegen. So sind die 1540 zu Antwerpen gedruckten Psalmlieder (Souter liêdekens) durchgängig weltlichen Melodien angepaßt. Dem 1540 im Druck erschienenen französischen Psalmenbuche von Marot und Beza liegen ebenfalls weltliche, am französischen katholischen Hofe beliebte Melodien zu Grunde. So wurde der 42. Psalm nach der Weise eines Jagdliedes gesungen, welche auch dem deutschen Kirchenlied: „Freu dich sehr, o meine Seele" angepaßt ist. Die Melodie zum 130. Psalm: „Aus der Tiefe rufe ich zu Dir" entstammt einem Tanzlied, und zu dem Psalm: „Herr straf' mich nicht in Deinem Zorn" nahm die Königin eine Melodie aus den Gesängen der Buffonisten. Der 45. Psalm wurde nach einer Branle de Poitou, einem volkstümlichen Tanze, gesungen. Auch das schwedische Choralbuch enthält Choräle, welche noch im 16. und 17. Jahrhundert weltliche Volkslieder waren.

Ein reiches Material von schwedischen Volksliedern liegt uns in den von schwedischen Forschern veranstalteten Sammlungen vor. Schon in früheren Jahren wurde die Wichtigkeit derartiger Sammlungen erkannt, und ein Edikt von Gustav Adolf II. aus dem Jahre 1631 fordert die Geistlichkeit auf, unter andern Monumenten auch Volkslieder aufzusuchen und vor Vergessenheit zu retten. Der alte Musikforscher Hans Mikkelsen Ravn sagt in seinem »Heptachordum Danicum« aus dem Jahre 1646 über die nordischen Volkslieder: »quae quidem adhuc robusta voce viri aut clara et sonora foeminae decantatae mirifice percellunt et rapiunt animos adeoque ad quemcunque affectum facile sed prodigiose flectunt.»

Läßt sich die Zeit der Entstehung der Liedertexte an=

nähernd bestimmen, so ist dies bei den Melodien mit großen Schwierigkeiten verknüpft. Die meisten derselben dürften uralt sein. Nun findet man dieselben Texte, wie Valentin ausführt, nicht nur in jedem einzelnen der nordischen Länder, sondern auch in den verschiedenen Provinzen, und zwar mit ganz verschiedenen Melodien. Es ist dies ganz begreiflich, da die unsichere Notierungsweise, ehe die eigentliche Notenschrift aus den Neumen sich herausgebildet hatte, nicht befähigt war, weltliche Melodien mit ihrer mannigfaltigen Rhythmik sinngetreu wiederzugeben. Die Melodien vermochten sich daher nur durch mündliche Überlieferung fortzupflanzen, und hierauf deutet auch die oft vorkommende Ähnlichkeit der ersten Takte hin, denn der Anfang einer Weise prägte sich am leichtesten dem Ohr und Gedächtnis ein. Auffallend ist, daß die dänischen Volkslieder zweistimmig, die schwedischen im vierstimmigen Satz uns überliefert sind. Doch gehört der mehrstimmige Satz selbstverständlich einer späteren Zeit an. Wie sich aber zu demselben Text verschiedene Melodien vorfinden oder Varianten derselben, so besitzen verschiedene Texte wiederum dieselben Melodien. Manche dieser Melodien sind sogar verschiedenen Völkern eigen. So erkennen wir eine von Valentin mitgeteilte Hirtenmelodie in der Anfangszeile eines Meistergesanges, dem „güldenen Ton" Marners wieder und treffen sie unter den 1550 in Nürnberg erschienenen 68 Liedern. Ein andres schwedisches Volkslied ist nach Bagge als Melodie zu erotischen und bacchischen Liedern im Anfang des 17. Jahrhunderts in Frankreich in vielen Varianten zu finden. Andre sind wieder identisch mit böhmischen, wendischen und polnischen Weisen.

Die nordischen Volkslieder, wie diejenigen fast aller andern Völker, stehen in der Molltonart. Es sind hierüber schon die widersprechendsten Hypothesen aufgestellt worden.

Wir neigen uns der Ansicht Dr. Chrysanders in seiner Schrift: „Über die Molltonart in den Volksgesängen“ zu. Indem die auf der Folge einzelner nach einander und nicht gleichzeitig erklingender Töne beruhende Melodie durch den herzbewegenden Sinn der zu Grunde liegenden Gedanken hervorgerufen wird, tritt dieselbe in einer für das Einzelne unbestimmten Mannigfaltigkeit und Ungebundenheit der Tonarten, aber in durchdringendem Mollcharakter und mit einem weichen Tonschlusse auf. „Die sprachlich-tonischen Organe des Menschen sind der natürliche Grund des ganzen Toncharakters der Volkslieder, mithin auch der in ihnen vorherrschenden weichen Tonbewegung; demnach ist der weiche Ton die Grundform dieser Organe und dadurch das sprachlich-melodische Prinzip.“ So sind auch die nordischen Melodien der epischen Lieder, welche zum Teil uralt sind, wie z. B. das Lied von Sigurds Kampf mit „Flanar Ormin“, dem in einen Lindwurm verwandelten Fafner, im melancholischen Moll. Der norwegische Sammler und Herausgeber von Volksliedern, Landstad, schreibt über die Poesie und Musik des Telemarkischen Bauern, daß dieselbe im genauesten Einklang mit der ihn umgebenden Gebirgsnatur stehe. „Die tiefe Wehmut derselben klingt darin wieder, ihre Erhabenheit, ihre Geheimnisse und Schrecken spielen sich darin ab. Die zärtlicheren Gefühle fehlen jetzt wie früher unserem Volke, zärtliche und weichliche Liebe ist nicht seine Sache. Seine Phantasie dagegen ist lebhaft und stark und gern überläßt es sich ihrem wildesten Fluge.“ Im Gegensatz zu den uralten, halb rezitativischen Melodien stehen die Kämpevise-Melodien (Heldenweisen), welche eine klare Rhythmik und einen symmetrischen Melodienbau zeigen. Der melodische Satz wird nach der ersten der breiten Langzeilen des Verses bei der zweiten wiederholt oder mit einem frei erfundenen Nachsatz geschlossen. Wir haben hier also schon unsre heutige zwei-

und dreiteilige Liedform. Auch diese Lieder sind uralt und stehen in der Regel in Moll, wie z. B. jene, welche dem Liederkreise vom Könige Dietrich von Bern angehören.

Die professionellen Pfleger und Verbreiter der Volksmusik im Norden waren die fahrenden Leute, die sogenannten Leikarar, welche schon in den ältesten Zeiten als Gäste an den Höfen der nordischen Könige erwähnt wurden. Ihre Instrumente waren die harpa, gigga, fidla, pipa, bumba, simphon, psalterium u. s. w.

II.

Manchen der alten nordischen Volkslieder ist die nach der Unterquinte transponierte äolische Tonart mit kleiner Sexte und Septime eigen, doch dürfte dieselbe, wie auch Valentin mit Recht anzunehmen scheint, mehr eine Übergangsform zwischen dem alten und modernen Tonsystem bilden und ihr keine absolut selbständige Bedeutung zukommen. Als interessantes Faktum führt er an, daß heute noch die Gesangsart zu finden sei, in welcher der Leitton, also die siebente Stufe der Tonskala, zu tief genommen wird.

Wenn also dieses Tonsystem auch außer Brauch gekommen ist, so war dasselbe doch mit der Art des Volkes zu hören und wiederzugeben so eng verwachsen, daß die Erinnerung immer lebendig blieb. Wir möchten dem nur noch beifügen, daß die äolische Tonart in absteigender Linie unsrem modernen Moll vollständig entspricht. Sämtliche Intervalle sind in den nordischen Gesängen vertreten, während in den Liedern der Schotten die Quarte und Septime sehr häufig fehlen. Der Umfang der schwedischen Lieder überschreitet niemals den einer gewöhnlichen Sing-

stimme, wie aus der von Valentin aufgestellten Tabelle hervorgeht. Dieselben bewegen sich teils in dem Umfange einer kleinen und großen Sexte, kleinen Septime, der diatonischen und kleinen chromatischen Oktave bis zur Dezime und Undezime. In der Regel beträgt derselbe eine Oktave oder None. Der kleinste Umfang, jener der Quarte, findet sich in den Hirtenliedern, jedoch nur in einem einzigen Beispiel. In der Regel ist die kleine Sexte der kleinste Rahmen, in welchem sich die meisten Lieder bewegen. Die größte Anzahl der vorkommenden Sprünge sind die Quartensprünge, wie ebenfalls aus der Valentinschen Tabelle hervorgeht; ihnen zunächst stehen die Quintensprünge. Oktaven- und Septimensprünge kommen nur selten vor, ebenso solche von verminderten und übermäßigen Intervallen. Die Melodien selbst bewegen sich überwiegend in Sekunden- und Terzenschritten. Verzierungen enthalten die schwedischen Volkslied so gut wie gar keine. Was die Formen betrifft, in welchen die schwedischen Volkslieder auftreten, so enthalten dieselben Bildungen von der einfachen Strophe bis zu drei und vier Strophen. „Die Eigentümlichkeiten in der Gestaltung unserer Lieder hängen von der Bildung des Textes ab und bestehen hauptsächlich aus den Anhängen und innern Erweiterungen, welche durch das „„Omkväd““ (Binnen- und Endrefrain, welcher auch in schottischen Liedern zu finden ist) entstehen, und aus einer öfter vorkommenden Wiederholung jeder Periode der Strophe zu denselben Textworten. Diese Wiederholung dürfte entstanden sein teils um eine Art Strophenbau im Texte herzustellen, teils aus dem Bedürfnisse des Sängers, sich auf die folgende Zeile zu besinnen; denn die Wiederholung des eben Gesungenen läßt ihm Zeit, sich auf das Folgende vorzubereiten. Diese Annahme ist um so wahrscheinlicher, als noch heutigen Tages in Finnland bei den Rezitationen des Nationalepos „„Kalevala““ jede Zeile

von dem Vortragenden eben in der erwähnten Absicht wiederholt wird." Die meisten Lieder stehen in graden Taktarten und beginnen häufig im Auftakt mit der Quarte.

Kein Land — sagt Berggreen — hat einen solchen Reichtum an hinreißenden Tanzmelodien wie Schweden. Die Tarantellen der Italiener und die Boleros der Spanier sind zwar schön, aber sie sind viel einförmiger, als diese von einem tiefen Gefühl durchströmten Melodien. Tanzspiel und Tanzlieder waren schon in uralter Zeit im Norden heimisch; schon die „Sturlunga Saga" erzählt uns von einem Fest auf Irland im Jahre 1119, bei welchem u. A. auch Spiel und Tanz vorkamen. Meistens fanden derartige Vergnügungen und Belustigungen innerhalb der Wohnräume statt. Daß diese Spiele auf heimischem Boden entstanden sind, beweist schon deren Inhalt, welcher die Beschäftigungen des Volkes widerspiegelt. Auf den Faröern werden heute noch die alten Sagenlieder zum Tanz gesungen; der Gesang der Heldenlieder von den Nibelungen und Wälsungen ersetzt die den Tanz bei anderen Völkern begleitende Instrumentalmusik. Auch bei den schwedischen Ringeltänzen wird noch heutzutage gesungen.

Einer der ältesten Tänze ist der Syvspring. Viele Melodien alter Tänze werden dem Nix oder Neck zugeschrieben. Der Spielmann opferte dem Flusse ein schwarzes Lamm und für diese Gabe lehrte ihn der Nix neue Weisen. Es gab zehn solcher Melodien, die ohne Gefahr gespielt werden konnten, die elfte aber, welche der Flußkobold nur selbst lehren konnte, machte den Spieler zum Wahnsinnigen; er spielte fort und fort, bis sich Jemand fand, der ihm die Saiten der Geige durchschnitt. Einer alten Spielmannsfamilie aus dem nördlichen Smaland an den Ufern des Wettern entstammt der „Neckens Polska." Der „Neck" galt gleich dem „Strömkarlen" (Flußgott) als ein Genius der

Musik. Manchmal erschien derselbe an einem schönen Sommerabend, die goldene Harfe in der Hand, auf der Wasserfläche als ein schöner Knabe mit goldlockigem Haar und einer roten Mütze auf dem Kopfe; zuweilen aber auch oberhalb des Wassers als schöner junger Mann, während der untere im Wasser befindliche Körperteil der eines Pferdes war. Zuweilen präsentirte er sich auch als alter Mann mit langem Barte. Um von ihm Musik zu lernen, mußte man nicht nur ein schwarzes Lamm opfern, sondern ihm auch Auferstehung und Erlösung verheißen, denn im Volksglauben herrscht heute noch die Vorstellung, daß Naturmächte wie „Hafsmannen", der Meermann „Hafsfrun", die Meerfrau und „Necken", der Neck u. a. in einem ehedem stattgefundenen großen Kampfe besiegt und bis zum jüngsten Gericht ins Meer, in größere Seen und Flüsse gebannt worden seien; so auch der Strömkarlen in Wasserfälle, Högfolket (das Hügelvolk) und Högspelarne (die Hügelspieler) in die Hügel.

Zu den originellsten nordischen Volkstänzen gehören der „Springdans" und der „Halling", nach dem Hallingthal in Norwegen benannt. Die springenden Tänze waren im Mittelalter auch in Deutschland beliebt, obwohl die Zeitgenossen nicht besonders gut auf dieselben zu sprechen waren und sie mit dem Springen der Bären und Böcke verglichen. Beim Springtanz führt nach einer Schilderung des Dichters Jörgen Moe in Telemarken, wo derselbe heutzutage noch getanzt wird, der Bursche zunächst seine Tänzerin an der Hand hinter sich, indem er mit lustigen Sprüngen und derbem Stampfen auf den Fußboden tanzt. „Jedes Mal, wenn der betonte Bogenstrich gehört wird, beginnt die Tänzerin mit kurzen, trippelnden Schritten und züchtig niedergeschlagenen Augen zu tanzen. Auf diese Weise drehen sich die Paare, das eine hinter dem andern, einigemal im

Kreise herum. Darauf wirbelt der Tänzer, die Hand des Mädchens hoch emporhaltend, die Tänzerin wie einen Kreisel um, während er selbst, auf demselben Fleck stehend, sich langsamer nach dem Takte der Fiedel dreht. Nun führt er wieder sein Mädchen, das wieder hinter ihm steht, mehrmals im Kreise herum; dann schlingt er beide Arme um ihre Hüften, sie legt die Hände auf seine Schultern und so drehen sie sich im wirbelnden Rundtanz. Ist er ein rüstiger Bursche und gefällt ihm die Tänzerin, so hebt er sie während desselben hoch über die Köpfe der Zuschauer bis an die Balken der Decke und setzt sie mit einem Jauchzer auf den Fußboden nieder, daß ihre Röcke bis an die Knie auffliegen." Der „Halling" ist ein Tanz, der, von einem Tänzer allein ausgeführt, langsam träumerisch beginnt, immer aufgeregter sich gestaltet, bis der Ausführende plötzlich einen Luftsprung macht und mit dem Fuße an den Balken der Decke anstößt, dann auf einem Beine stehend wieder herabfällt und einen tollen Wirbel anhebt, um alsdann an das entgegengesetzte Ende des Zimmers zu springen und wieder von vorne zu beginnen.

Wir bemerkten bereits, daß auf den Faröerinseln zum Tanz die alten Gesänge der Heldensage gesungen werden. Die Bewohner der Inseln sind dem Tanze mit solcher Leidenschaft zugethan, daß bei Hochzeiten drei Tage und drei Nächte ununterbrochen fortgetanzt wird. Der Reichtum an Liedern soll so groß gewesen sein, daß es früher üblich war, ein und dasselbe Lied nur einmal im Jahre zu singen. Die Tänze haben Aehnlichkeit mit dem alten deutschen Reihentanz, dem „hora" der Rumänen und dem „carol" der Troubadourzeit. Jeder Mann nahm eine oder auch zwei Frauen bei der Hand; hierauf wurde ein Kreis gebildet und die Paare hielten mit schleifendem, leisem Tritt ihren Umgang. Oder Männer und Frauen bildeten eine

einzige lange Reihe, bewegten sich drei Schritte nach vorn oder drei Schritte zur Seite, blieben dann, sich hin und her biegend, eine kurze Weile stehen, und machten wieder drei Schritte zurück. Dazu sang man Lieder, welche von Geberden begleitet waren, die den Sinn der Worte wiederzugeben versuchten. In ähnlicher Weise wird noch heute dieser Tanz von den Faröern ausgeführt, nur daß man an manchen Orten beim Refrain heftig vorwärts eilt. Bei Hochzeiten sollen die Tänze nach Psalmenmelodien getanzt werden und hierdurch der Charakter zu einem solch feierlichen und ernsten sich gestalten, daß der Prediger im Ornate daran teilnimmt; eine auch in Schweden und Norwegen übliche Sitte. Die Lieder werden halb deklamierend, halb singend vorgetragen. Dieser halb deklamatorische Vortrag ist überhaupt manchen Liedern des Nordens eigen, namentlich den bereits von uns erwähnten „Kämpeviser."

Nach Berggreen giebt es unter den norwegischen Tanzmelodien viele, die sich unter dem Gebrauche der norwegischen Nationalinstrumente (Hardangerfele und Langleike) herausgebildet haben, deren Saiten, welche in den Tönen des tonischen Dreiklangs oder in jenen des Dominantaccords gestimmt sind, gleichzeitig mit angeschlagen werden. Derartige mitklingende Töne sind jedoch nicht nur den nordischen Völkern eigen; wir erinnern nur an die deutsche Radleier und an das Trumscheit, welche zwei mitbrummende Begleitungssaiten besaßen. Es waren die Anfänge, die ersten schüchternen Versuche zu einem mehrstimmigen Accompagnement.

Auch bei der schwedischen Volksmusik finden wir solche mitklingende Saiten. Valentin hörte noch vor wenigen Jahren eine solche durch einen alten Spielmann auf der „Nyckelharpa" oder „Nickelgiga" ausgeführte Begleitung;

es sind dies dem Trumscheit und der Radleier ähnliche Instrumente.

Der „Polska" ist nach dem Verfasser der verbreiteteste Tanz, welcher in verschiedenen Formen und Rhythmen ausgeführt wird. Was die Form der Tänze betrifft, so gehen sie, wie Valentin sagt, in ihrem Bau in der Regel über die distychische Strophe hinaus; sie stimmen mit den kleineren Instrumentalformen der Kunstmusik überein, bilden also eine Perikope. Das ihnen Eigentümliche besteht darin, daß sie öfter in allen Teilen in einer und derselben Tonart verbleiben. Die Form wird auch mehrfach durch ein Trio (Mesoperikope) erweitert, worauf die erste Perikope (als Antiperikope) nochmals auftritt. Einleitungen kommen dagegen gar nicht, Codas nur selten vor. Die Tänze sind also in der einfachsten dreiteiligen Liedform gehalten, die zweitaktigen Reihen herrschen vor; zuweilen treten aber auch solche von drei Takten auf, teils allein oder mit den übrigen vermischt. Oft wiederholt die zweite Perikope die Melodie der ersten, aber in Dur. Fast alle in den Sammlungen von Ahlström, Bagge, Bohlin, Olson und Rosenberg vorkommenden Tänze stehen im ungeraden Dreivierteltakt. Die Modulation, sofern dieselbe nicht nur vorübergehend auftritt, findet in Dur zur Tonart der Dominante, in Moll zur parallelen Durtonart statt. Das Tonsystem der Melodien ist unser heutiges, nur wenige enthalten Anklänge an die alten Kirchentonarten. Während in den Volksgesängen die Molltonart, herrscht in den Tanzliedern das Dur vor. Die Melodien sind durch Verzierungen, Figurationen und Läufe belebt, wenn die alte Melodik auch hier die vorherrschende ist. Die meisten bewegen sich innerhalb eines Umfanges von zwei Oktaven; einzelne überschreiten denselben jedoch noch um eine Quinte und Sexte. Von Verzierungen werden hauptsächlich der Pralltriller, Schleifer und Triller ange-

wendet. Auffallend erscheint es, daß einzelne Melodien, Valentin zählt deren drei auf, in der Dominante schließen.

Die Valentin'sche Studie ist ein mit dem größten Fleiß und der gewissenhaftesten Akribie ausgeführter Versuch, das Charakteristische und Wesentliche in den Melodien eines Volkes festzustellen; auch nur durch das Herausschälen der Eigentümlichkeiten der Musik bei den einzelnen Völkern, können wir mit der Zeit zu einem klaren Bilde des musikalischen Bildungsprozesses überhaupt gelangen.

Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten.

Den Charakter bedeutender Männer lernen wir erst aus ihren Briefen erkennen, denn sie offenbaren uns die verborgensten Falten ihres Gemüts, enthüllen uns den ganzen Menschen in seinem Denken, Fühlen und Empfinden. Welch einen Schatz besitzen wir in dem Briefwechsel Goethes mit Schiller und Zelter, in den Briefen Wilhelm v. Humboldts! Wir erfahren aus ihnen nicht nur den geheimsten Pulsschlag ihres ganzen Wesens, sondern sie geben uns auch ein klares Bild von dem geistigen Leben ihrer Zeit. So hat auch die Veröffentlichung der Briefe eines Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Wagner und Liszt, wesentlich zum Verständnis ihrer künstlerischen Eigenart beigetragen.

Die von La Mara herausgegebenen, bisher ungedruckten Briefe hervorragender Komponisten der letzten fünf Jahrhunderte [1]) beanspruchen zwar nicht die Bedeutung, wie jene der Vorgenannten, aber immerhin darf die Sammlung als ein wertvoller Beitrag zur Kultur- und Musikgeschichte betrachtet werden. Wenn nun aber auch, wie gesagt, einem großen Teil der Briefe keine besondere Bedeutsamkeit des Inhalts zugesprochen werden kann, so enthalten doch viele der-

[1] Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Nach den Urhandschriften erstmalig herausgegeben von La Mara. 2. Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

selben eine Fülle interessanter Einzelheiten, welche für die geistige Eigenart des Künstlers charakteristisch sind.

Als wir vor einigen Jahren „kunstmüde“ in den Straßen Münchens umherschlenderten, und zur angenehmen Abwechslung auch einmal die berühmte, der Stadt an der Isar eigene Mischung von Hopfen und Malz einer verständnisvollen Probe zu unterziehen gedachten, sahen wir plötzlich ein vielverheißendes Schild uns freundlich entgegenwinken, welches den Namen Orlando di Lasso trug. Nur dem Andenken des großen Mannes zu Liebe und nicht aus eigener Lust kehrten wir ein, um dem größten Meister der niederländischen Schule einen Opfertrunk der Hochachtung darzubringen. Wie kommt aber diese gemütliche Kneipstube dazu, den Namen jenes ernsten Künstlers des 16. Jahrhunderts zu führen, welcher doch sicherlich, wie alle seine Kunstgenossen, auch jene unsrer Zeit, die schönen Tugenden der Enthaltsamkeit ausübte? La Mara hat uns aus den schönsten Träumen gerissen, auch der gestrenge Orlando di Lasso hatte schwache Stunden. War es das Münchener Klima, welches ihm die Widerstandsfähigkeit raubte, war es verfehlte Liebe oder sonstiger Seelenschmerz, genug, in einem Briefe vom 11. September 1593 an den Herzog von Bayern stoßen wir auf folgendes Selbstbekenntnis: „Ich trinke auch oft viel — schreibt der große Kontrapunktist — denn mein Herr thut es auch; aber ich kümmere mich nicht um die Würmer, die mich eines Tages aufzehren“. In einem andren Briefe an seinen Herrn und Gebieter gesteht Orlando sogar mit rührender Offenherzigkeit ein, daß er sich zuweilen Tag und Nacht betrinke, „was mir nicht immer gefällt und mir keinerlei Vergnügen macht“. In welch freundschaftlichem Verhältnis Herr und Gebieter zu einander standen, davon gibt folgende Stelle eines Briefes vom 16. Juni 1575 eine Probe: „Monsieur, Signor, Messer, in

Wahrheit Herr Gebieter von mir hundertfachem Faulpelz (Orlando hinterließ 2000 Kompositionen), der die ganze Nacht singt seine Lieder, ich empfehle mich Ew. Excellenz in meiner Weisheit und Erfahrung voll Vehemenz, hol' mich die Pestilenz! Ich wollte anfangen zu schreiben mit Prudenz, da ereignete sich eine Kadenz des Kutschers Ew. Excellenz." Der Ton zwischen Herr und Diener scheint überhaupt ein sehr vertraulicher gewesen zu sein, denn in einem Briefe lesen wir: „Den lieben Prinzessinnen Schwestern küsse ich das, was sie mir zu küssen gestatten; es ist ja alles ein und dasselbe Leder!"

Die Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts wußten gleich unsern großen Meistern von der drückenden Not des Lebens etwas zu erzählen. Sie waren zwar von ihren fürstlichen Gönnern und von der Kirche hoch geachtet, aber die klingende Anerkennung ließ zu wünschen übrig. Guilhelmo Formellis, ein belgischer Kontrapunktist in österreichischen Diensten († 1582) weiß kein ander Mittel, um zu seinem Recht zu gelangen, als sich an den Kaiser Rudolf II. zu wenden, denn fünfundzwanzig Jahre hat er „Ihren Majestäten" gedient, ohne eine Vergütung zu erhalten, „während die, so fünfzehn Jahr nach mir kamen, alle, entweder in Benefizien oder mit barem Gelde, bis zu Tausenden, reichlich belohnt wurden". Das Testament eines der berühmtesten Meister der venetianischen Schule, Antonio Lotti, 1667—1740, schlägt freilich eine freundliche Durtonart an. Er vermacht seiner Frau 18,600 Dukaten, außerdem wünscht er, daß sie noch weitere 13,500 Dukaten erhalte, die er in einem Bankhause angelegt.

Die warme Fürsorge des genialsten deutschen Tonsetzers des 17. Jahrhunderts, Heinrich Schütz, für seine Untergebenen, lernen wir aus einem Briefe vom 28. Mai 1652 an den Kurfürsten von Sachsen kennen. Obwohl der Meister

schon seit drei Wochen „wegen der Flüsse“ darniederliegt, welche ihn aus dem „Haubte Molestirt und endlich mit Verlaub in beyde Schenkell geschlagen, und die Resipilla oder Rose daraus geworden“, vermag er es nicht zu „bergen, daß der Bassist aus Armuht seine Kleider vor etlicher Zeit wieder verpfändet und seithero in seinem Hause nicht anders als Eine Bestie im Walde verwildert, nunmehr sich auch wieder reget und mir durch seine Frau hatt sagen lassen, daß Er davon gehen muß und will“. Es sei schade um seine köstliche Stimme, wenn die Kapelle ihn verlieren müßte. Freilich könne nicht geleugnet werden, „das sonst an seinem Humor nichts sonderliches taugliches, und seine Zunge täglich in der Weinkanne will abgewaschen sein, alleine eine solche weite Gurgel bedarff auch mehr näsße als manche enge“. Wie human empfunden! Eine etwas derbere Sprache führt der Hamburger Kantor und Musikdirektor Georg Philipp Telemann, 1681—1767, in einem Schreiben an den „Hochedelgebohrnen und Hochzuehrenden Proto Scholarcha“ vom 7. April 1763. Er macht dem „Hochweisen“ Rat die Mitteilung, daß er endlich einen tüchtigen Tenorsänger für den Kirchenchor entdeckt und den andren verabschiedet habe, „weil er nach Eigendünkel gesungen, und den Ordnungen des Chores vielfältig Trotz geboten, auch einer der frechesten Predigtverächter, ja sogar des Beichtstuhles, obgleich er ein „Studiosus Theologiae“ gewesen sei“. Ja als derselbe einstens aus „purer Chikane gegen den Direktor“ absichtlich falsch gesungen, erhielt er von letzterem eine kräftige Maulschelle — was einen höchst unkirchlichen Eindruck gemacht haben soll. Hamburg scheint zu jener Zeit übrigens in keinem sonderlich künstlerischen Ruf gestanden zu haben; denn der große Reformator der Oper, Willibald von Gluck, schreibt am 14. August 1773 an Klopfstock, daß er ihm diejenigen Strophen, so er über dero Herrmann's-Schlacht componiret,

schon längst übermittelt hätte, wenn er nicht geometrisch versichert wäre, „daß viele keinen Geschmack daran finden würden, weil sie mit einem gewissen Anstand müssen gesungen werden, welcher noch nicht sehr in der Mode ist; denn obwohl Sie vortreffliche Tonkünstler haben, so scheinet mir doch die Music, welche eine Begeisterung begehret, in Ihren Gegenden noch ganz fremde zu sein." Karl Friedrich Zelter, der Freund Goethes und berühmter Gründer und Leiter der Berliner Singakademie, dankt am 24. Juli 1799 dem Hamburger Konzertsänger und Besitzer einer seltenen Musikaliensammlung, Namens Pölchau, daß er ihm „das beste Hamburger Pfund Tobak" geschenkt habe; „ich schicke Ihnen dagegen mein bestes Lied, welches Sie sich unter den beiden beiliegenden aussuchen sollen, und das auch kein Hund ist".

Heitere Lebenslust und kindliche Naivetät sprechen aus einem Briefe Mozarts vom 28. September 1782 an die Baronin von Waldstetten. Ihrer Einladung zum Diner kann er leider nicht folgen, weil er schon vor 8 Tagen sich auf diesen Tag engagirt habe, im Augarten zu speisen. „Martin, das Angerl, welches in vielen Stücken mir obligirt zu sein glaubt, will mich absolument mit einem Diner tractiren; — ich glaubte es gestern noch anders tourniren und folglich nach meinem Wunsche accomodiren zu können; allein es war nicht möglich, weil das Angerl schon alles bestellt und arrangirt hatte, und folglich umsonst die Depense machen müßte". Er möchte auch gern Auskunft „wegen dem schönen rothen Frack" haben, welcher ihn „ganz grausam im Herzen kitzelt." Einen solchen Frack muß er haben, „damit es der Mühe werth ist, die Knöpfe darauf zu setzen, welche schon lange in meinen Gedanken schwanger gehen." In der Nachschrift heißt es: „Constanza, mein andertes ich, küsset Euer Gnaden 1000 mal die Hände und

der Auerhammer gibt sie ein Busserl. Davon darf ich aber nichts wissen, sonst graust es mir gleich."

Eine ernstere Färbung tragen die Briefe Beethovens. „Endlich bin ich denn von Ränken und Kabalen und Niederträchtigkeiten aller Art gezwungen, das noch einzige Deutsche Vaterland zu verlassen", schreibt er an Breitkopf am 7. Januar 1809. Der König „Immer lustick" hatte ihn als Kapellmeister mit 600 Dukaten Gehalt nach Westfalen engagiert. Beethoven blieb jedoch in Wien, nachdem Erzherzog Rudolf und die Fürsten Lobkowitz und Kinsky ihm einen Jahresgehalt von 4000 Gulden zugesichert hatten. In demselben Schreiben beklagt er sich über Salieri, den ersten Kapellmeister Wiens, welcher jedem Orchestermusiker mit Entlassung drohte, der unter Beethovens Leitung zu spielen wagen sollte. — „Alles ist schon einmal dagewesen" pflegte der weise Ben Akiba zu sagen. — Von dem tiefen Gemüth des Meisters zeugt folgender Ausspruch in einem Briefe an Breitkopf: „Ich nehme den wärmsten Antheil an dem großen Schmerz über den Tod Ihrer Gattin; mich dünkt, durch diese beinahe jedem Ehegatten bevorstehende Trennung sollte man abgehalten werden, sich diesem Stand beyzugesellen." „Mir scheint, mir flüstert's, als gingen sie wieder auf eine neue Frau aus — schreibt er am 28. Januar 1812 an Härtel in Leipzig — „alle bey ihnen vorgehenden Konfusionen schreibe ich dem zu. Ich wünsche ihnen eine Xantippe, wie dem heiligen griechischen Sokrates zu Theil wurde, damit ich einmal einen deutschen Verleger, welches viel sagen will, verlegen, ja recht in Verlegenheit erblickte". Sein stolzes Selbstgefühl tritt in seiner Äußerung über Goethe hervor, welchem die Wiener Hofluft im Sommer 1812 sehr behagte. „Es gibt nicht viel mehr über die Lächerlichkeiten der Virtuosen hier zu reden, wenn Dichter, die als die ersten Lehrer der Nation angesehen sein sollten, über diesem Schimmer alles andere vergessen können."

Von großem Interesse ist ein Brief Spohrs an Moritz Hauptmann vom 11. Juni 1853. Daß dieser konservative Musiker so warm über Wagners Tannhäuser urteilte, bekundet immerhin einen weitausschauenden Blick. Eine Dame, die neben Spohrs Frau während der Aufführung saß und ihre große Gelehrsamkeit auskramen wollte, meinte etwas Geniales gesagt zu haben, als sie von der ganz neuen „Katastrophe" sprach, welche Wagner mit dieser neuen Oper in der Musik geschaffen. Spohr imponierten der künstlerische Ernst und der musikalische Inhalt, nur das Rhythmuslose und der häufige Mangel an abgerundeten Perioden wollten ihm nicht behagen. Ein durchaus zutreffendes Urteil fällt der langjährige Hofkapellmeister der Stuttgarter Hofoper, Lindpaintner, über die Bewohner der schwäbischen Residenz. „Seit 17 Jahren" schreibt er an Castelli in Wien, am 17. April 1836 — lebe ich hier eigentlich in Beziehung auf meine Verbindungen, wie ich im ersten lebte, ganz rein abgeschlossen für mich, meinem Dienste als Direktor, meinem Schreibpult als Komponist und meinen lieben Bergen, wenn sie grünen, als wandernder Philosoph, an der Hand eine liebende Gattin, einer Münchnerin — ein Umstand, der mich bei der schwäbischen Gevatterschaft auch nicht volkstümlicher machte. Wie schwer es nun ist, bei so bezeichneter Bahn hier mit einem Kunstwerk durchzudringen, wo man kein eigentliches savoir faire kennt, kein selbständiges Urteil hat, läßt sich nicht beschreiben, nicht ahnen. Selbst die Güte des Königs, dessen Liebenswürdigkeit und Edelsinn mich für immer hier gefesselt hält, äußert eher eine schlimme Rückwirkung."

Der göttliche Humor Rossinis spiegelt sich in einem Dankschreiben an den Pökelfleischhändler Bellentari in Modena ab. Der Schöpfer des Barbier war bekanntlich ein großer Gourmand, und als ihm der edle Modenaer Schlachter eine

Partie in Schweinsfüße eingefülltes Pökelschweinefleisch als Ausdruck seiner Verehrung übersandt hatte, hielt es der Maestro à quatre epingles für geboten, aus der Tiefe der vaterländischen Sümpfe des antiken Padusa einen lauten Schrei besonderen Dankes zu erheben. Er fand die Kollektion sämmtlicher Werke des ehrsamen Fleischers nach allen Seiten vollkommen, „und mit mir erprobten alle diejenigen Ihre Meisterschaft, die das Glück hatten, sich an der Feinheit Ihrer berühmten Erzeugnisse zu ergötzen. Sie verstehen, gewisse Tasten anzuschlagen, die den Gaumen befriedigen, der ein sichererer Richter noch als das Ohr ist, da er sich in seinem äußersten Punkte auf die Feinheit des Tastgefühls stützt, welches der Anfang aller Lebensäußerung ist."

Ein großes Selbstbewußtsein trägt der russische Opern-Komponist Alexander Serow zur Schau; er bildet sich sogar ein, Richard Wagner überflügelt zu haben. „Lange, lange Zeit habe ich meine Kapitalien in mir aufgespeichert, jetzt jedoch ist es Zeit, loszuschießen, und meine erste Salve, glaube ich, wird nicht ohne Resultat für die Kunst in Rußland sein. Sinn, Glanz, Dramatik, Zärtlichkeit, Leidenschaftlichkeit, heiliges Entzücken, alles das — ich sage es ohne falsche Bescheidenheit — alles das findet sich in meiner „Judith". Aber eines fürchtet der am Größenwahn laborierende Slave, daß das Publikum über die Originalität seines Stils stutzen und somit die wunderbaren Schönheiten seiner Oper nicht erfassen werde. Entsetzen ergreift ihn deshalb über diese Welt der Gemeinheit, Frechheit und Kriecherei.

Mit welch peinlicher Gewissenhaftigkeit Brahms arbeitet, geht aus einem Briefe Theodor Kirchners an La Mara hervor. Frau Schumann zeigte dem vornehmen Klavier- und Liederkomponisten schon im Jahre 1874 einzelne Fragmente aus der ersten Symphonie, von der zweiten in D-dur habe

wohl kaum jemand viel gewußt, ehe sie fertig war. „Der Prozeß des Schaffens — fährt Kirchner fort — ist ja oft ein eigenthümlicher und räthselhafter, und wir können ja auch hier kaum annehmen, daß Brahms sich eines schönen Morgens hingesetzt und die zweite angefangen hat, nachdem die erste ziemlich passabel zappelte und unter den Dummköpfen sich durchschlug." Brahms ist bekanntlich ein schlechter Briefschreiber. „Ich weiß und bekenne — schreibt er am 27. Mai 1885 an die Herausgeberin — daß ich niemals anders als unlustig, eilig und flüchtig schreibe. Niemand kann mir einen schlechteren Gefallen thun, als wenn er Briefe von mir drucken läßt." Rubinsteins Leben unterscheidet sich, nach seiner eigenen Aussage, in nichts von dem eines jeden Musikers. „Ich habe gespielt, spiele und werde mein Lebelang Klavier spielen, ich habe komponirt, komponiere und werde komponieren zeitlebens, ich habe gelebt und (die Menschheit) geliebet, ob ich das weiter thun werde, weiß ich nicht!?" „Daß es in Hamburg für mich sehr schön war — schreibt Goldmark an Holstein, den Komponisten des „Haideschacht" — wissen Sie nun schon. Alles in allem finden Sie dort vortreffliche Kräfte, ein tüchtiges Ensemble; Orchester ist minder." Er meinte das Theaterorchester.

Aus diesen wenigen Auszügen dürfte schon hervorgehen, daß die Briefe, es mögen deren wohl gegen 400 sein, auch dem Nichtmusiker eine ebenso interessante wie unterhaltende Lektüre bieten. Da jedem Brief die Unterschrift in Faksimile hinzugefügt ist, so bildet das Werk zugleich eine ebenso reichhaltige wie interessante Autographensammlung, zumal die bedeutendsten Künstler auch unserer Zeit mit aufgenommen sind.

Zur Geschichte des Tanzes in Deutschland.

I.

Jean Paul gibt irgendwo den guten und klugen Rat, man solle sich in diesem Erdenleben zeitweilig einen und den andren Spaß machen, und jenen Menschen mit Mißtrauen begegnen, welche den Tanz als einen Hopsgang zur Hölle darstellen. Ob wohl jener Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, welcher allen Ernstes über den Rückschritt der Künste durch Adams Sündenfall klagte, auch den Tanz zu letzteren rechnete? So viel ist sicher, daß, solange die Welt besteht, auch getanzt wurde, und es wird bei allen Völkern fortgetanzt werden, bis das letzte Menschenpaar verschwunden ist. Der Tanz war der Anfang aller schönen Künste und von jeher der Ausdruck einer inneren Erregung, welche sich durch rhythmische, nach gewissen Gesetzen formaler und ausdrucksvoller Schönheit geordnete Körperbewegungen äußert. Der Tanz, sagt schon Plato, ahmt entweder die Bewegungen des schönen Körpers nach dem Edlen, oder die Bewegungen des häßlichen Körpers nach dem Gemeinen hin nach. Tanz und Musik entstammen derselben Quelle, der erregten Empfindung.

Die Hauptcharakterzüge einer Nation spiegeln sich in ihren Volksliedern und Tänzen ab, denn sie sind der Ausdruck des Volksempfindens, welches sich bei den verschiedenen

Nationen auf die mannigfaltigste, aber stets charakteristischste Weise äußert. Bei allen Völkern entwickelt sich die Tanzkunst im engsten Anschluß an den Kultus. Die lotosäugigen Apsarasen feiern frohe Ereignisse, an denen die Götter teilnehmen, durch Gesang und Tanz. Bei Imais Totenfeier leitete der Vorsteher der Lobsinger den Gesang von sechs Sängerinnen, welche zum Gesange den Rhythmus mit den Händen klatschten, dazu tanzen drei Männer, Hand und Fuß gleichmäßig hebend; der Vortänzer macht nach der erhaltenen Malerei eine kühne Wendung mit gehobenen Armen, als wolle er sich rasch wirbelnd umdrehen. In Griechenland wurde zur Hochzeit der frohe Hymenäos angestimmt, von Flöten und Phorminxklängen und fröhlichem Tanze begleitet. Hesiod schildert uns den lachenden Komos der Jünglinge, die, von Flötenbläsern begleitet, unter Gesang und Tanz herbeikamen. Wenn den Göttern Opfer dargebracht wurden, der feierliche Zug sich um den Altar geordnet hatte, dann ertönten nicht nur die Kythara der Hymnoden und die vollen Chöre der Männer, Jünglinge und Jungfrauen, sondern es schlangen sich auch tanzende Reigen um den Altar. Die Chorreigen des Stechisoros begleiteten die Bewegungen eines tanzenden Chors. Bei dem großen Apollofeste legte die spartanische Jugend öffentliche Proben ihrer Künste in der Gymnastik, im Gesang und Tanz vor der Königin und dem ganzen Volke ab. Unter den uralten Opfergesängen der Römer befanden sich ebenfalls Tanzlieder.

Es ist noch nicht lange her, daß die Kunst- und Kulturgeschichte die Bedeutung des Tanzes als Hebel und Förderer, überhaupt als einen der Hauptfaktoren in der Gesamtkultur eines Volkes anerkannt hat, und unsre Ethnographen und Historiker haben auch nicht verfehlt, die Beschaffenheit und Entwicklung des Tanzes bei den verschiedenen Völkern einer vergleichenden Prüfung zu unterziehen; über beiläufige Angaben

aus Chroniken und Reisebeschreibungen sind sie jedoch mit wenigen Ausnahmen nicht hinausgekommen, weil eine quellenmäßige Geschichte des Tanzes der einzelnen Völker überhaupt nicht existiert. Wir besitzen recht schätzenswerte Beiträge in dem Büchlein von Albert Czerwinski: „Geschichte des Tanzes", sowie in dem Werke von Rudolf Voß: „Der Tanz und seine Geschichte"; aber auch hier erhalten wir nur allgemeine Andeutungen. Nur Spezialstudien, welche sich mit den einzelnen Völkern befassen, können die grundlegenden Bausteine zu einer allgemeinen Geschichte des Tanzes liefern.

Als ein solches Werk haben wir die „Geschichte des Tanzes in Deutschland"[1] zu begrüßen, welches den um die Litteratur- und Musikgeschichte verdienten Herausgeber des vor wenigen Jahren von derselben Verlagshandlung edierten Altdeutschen Liederbuches zum Verfasser hat. Um so dankbarer ist dieses Werk zu begrüßen, als eine zusammenhängende Darstellung des deutschen Tanzes der Vorzeit, eine ausführliche, mit musikalischen Monumenten belegte Beschreibung der deutschen Tänze bis heute eigentlich fehlte. Ein näheres Eingehen auf die wesentlichsten Ausführungen Böhmes, dürfte daher von einigem Interesse sein.

Schon Tacitus erwähnt den Schwertertanz der Germanen, welcher darin bestand, daß nackte Jünglinge, ohne Aussicht auf Lohn und Gewinn, sich zwischen Schwertern und drohenden Lanzen bewegten, eine Sitte, welche sich durch das ganze Mittelalter bis zur Neuzeit erhalten hat. So hatten die Nürnberger Messerschmiede ihren Schwertertanz, welcher alle sieben Jahre abgehalten wurde. Vor dem Rathause tanzten sie und hielten mit erhobenen Schwertern eine Fechtschule. Dieser Gebrauch bestand noch im Jahre 1850. Ähnliche Schwert-

[1] Franz M. Böhme. Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2. Bände.

tänze wurden in Augsburg, Frankfurt und Prag abgehalten. Altheidnischen Ursprungs ist auch der Erntetanz, wie er sich bis in die jüngste Zeit in der Mark und im Mecklenburgischen zum Teil erhalten hat. Man ließ einen kleinen Teil des Getreidefeldes ungeschnitten, die Schnitter tanzten herum und sangen: „Wode, Wode, höl dinen Rosse nu Voder". Überreste altheidnischer Opfermahle und Tänze sind auch die Kirmestänze; hierher gehören weiter die Maien- und Johannistänze, ja sogar die Echternacher Springprozession entstammt einem altheidnischen Tanz zur Frühlingsfeier. Bekanntlich macht jeder fromme Teilnehmer dieses alljährlich am 18. Mai stattfindenden Dauerlaufs zum Grabe des heiligen Willibrodus in Echternach erst einen Sprung rechts, einen links und dann einen nach vorwärts. Simrock in seiner Mythologie hat bereits darauf hingewiesen, daß dieser Tanz, welchen die christliche Kirche in ihrem Sinne umdeutete, den Sieg des Sommers über den Winter feierte. Der eine Schritt rückwärts illustrierte das Sträuben des Winters, dem es gelingt, auf eine kurze Zeit die verlorene Herrschaft wieder an sich zu reißen, die zwei Schritte vorwärts den Sieg des Sommers. Die Johannistänze gehören zu den ältesten christlichen Tänzen, welche die alten heidnischen Gebräuche bei dem Fest der Sommersonnenwende wiederspiegeln. Man tanzte um das Feuer, die brennenden Besen schwingend und hoch in die Luft werfend, um dann durch das Feuer zu springen. Sprangen Liebespaare durchs Feuer, so nannte man dies „Feuerjucken". Am Lech in Bayern sang dann der Bursch:

„Unterm Kopf und oberm Kopf
Thu ich mei Hütel schwinge.
Madl, wenn Du mi gern hast:
Durchs Feuer mußt mit mir springe.

Der löblichen Vorsorge der Polizei unseres Jahrhunderts ist es noch nicht gelungen, dem Volke die uralte Sitte der Jo-

hannisfeier zu entleiden; hat sich doch selbst Goethe derselben warm angenommen und gesungen:

> „Johannisfeuer sei unverwehrt,
> Die Freude nie verloren;
> Besen werden immer stumpf gekehrt,
> Und Jungens immer geboren."

Die christlichen Kirchentänze unterschieden sich schon aus Rücksicht auf den heiligen Ort durch feierliche, gemessene Bewegungen; man versammelte sich am Vorabend hoher Feste vor den Kirchenthüren, sang fromme Lieder und tanzte. Ist doch nach dem Ausspruch des heiligen Basilius Tanzen die vornehmste Beschäftigung der Engel im Himmel, und so munterte der fromme Kirchenvater die Gläubigen auf, diesen himmlischen Usus ja fleißig zu pflegen. Die Sache hatte aber auch ihre Kehrseite, und die Kirche sah sich später genötigt, diese Tänze zu verbieten; so untersagt 813 das Mainzer Konzil den „schändlichen und üppigen Gesang ringsum die Kirchen." Aber der Gebrauch erhielt sich noch lange, und nachdem die alten Götter schon längst entthront waren, lebten die heidnischen Gebräuche immer noch in ungeschwächter Kraft im Bewußtsein des Volkes fort, und die alten Tänze wurden trotz aller kirchlichen Verbote weiter getanzt und gar häufig die alten Texte dazu noch mitgesungen.

Zur Zeit der Minnesänger nahm unter den Frühlingslustbarkeiten der Tanz die erste Stelle ein. Zum Tanze wie zum Reigen, welch letzterer nur im Freien, auf dem Anger und auf den Straßen aufgeführt wurde, sang man fröhliche Weisen. Der Vortänzer war zugleich Vorsänger, ein Amt, welches auch die höfischen Dichter, wie z. B. ein Neidhart und Tanhuser oft bekleideten. Zum Tanzapparat eines Vorsängers gehörte ein Trinkglas, welches er in der Hand hielt und nach gesungenem Lied mit seiner Tänzerin und

seinen Kumpanen leerte. Schon Neidhart gedenkt des Bechers auf dem Haupte als einer von den Bauern nachgeahmten Hofsitte, auch folgender Reim aus dem 14. Jahrhundert:

„Ich wil ein kutwolf mit wein
oben auf meim haubte fürn
und sol dennoch die erden nit perürn."

Dem Chor fiel der Refrain, der sogenannte Kehrreim zu. Wo die Tänzer nicht selbst ihre Gesänge mit Tanz begleiteten, da spielten Spielleute auf Geigen, Pfeifen und Handtrommeln. „Man tanzte im schönsten Schmuck, viel und maßlos, aber auch oft roh und schamlos." Spangenbergs „Ehespiegel" erzählt uns von dem lustigen Bischof von Naumburg, Johannes von Miltitz, welcher mit einer Frau von Berbisdorf an der einen und Sybillen von Madela an der andren Hand, solch gewagte Pas tanzte, daß er darüber zur Erde stürzte und den Geist aufgab. Tadelnd gedenkt Neidhart der klafterlangen hohen Sprünge, welche die Mädchen machten.

Mitte des 14. Jahrhunderts zeigte sich jene merkwürdige Erscheinung, welche von den Schriftstellern des Mittelalters als Tanzwut beschrieben wurde. Den Rhein auf- und abwärts bis Aachen und den Niederlanden erschienen Scharen von Männern und Frauen, welche unter wilden Sprüngen und Verrenkungen sich drehten. „Hand in Hand schlossen sie Kreise und tanzten ohne Scheu vor den Umstehenden in wilder Raserei, bis sie wutschäumend zur Erde stürzten". Man nannte sie auch Johannistänzer, weil die Befallenen den heiligen Johannes anriefen und sich dem Schutze desselben empfahlen. Als 1418 diese Tanzseuche in Straßburg ausbrach, ließ der Magistrat die Kranken in die Kapelle des heiligen Veit zum Rotenstein bringen, wo die Kranken gepflegt und gemartert wurden, daher hießen sie auch Veitstänzer.

Bei manchen steigerte sich die Ausgelassenheit bis zur völligen Bewußtlosigkeit; „schäumend und brüllend tanzten sie, bis sie tot niederfielen, oder sie stürzten sich blindlings in das Wasser, oder zerschmetterten den Kopf an den Wänden." Die Entstehung der Tanzwut im Mittelalter, des sogenannten Veitstanz, von welchem im Jahre 1237 in Erfurt plötzlich 100 Kinder befallen wurden, die zum Thore hinaus durch den Steyerwald bis nach Arnstadt tanzten, dürfte vielleicht mit den Geißlerfahrten zusammenhängen. Ein ebenso eigentümlicher Tanz des Mittelalters war der Totentanz. Die Sage erzählt, daß ein Abenteurer Namens Maccaber, aus England 1424 nach Paris kam und dort einen uralten, aus der Römerzeit noch stammenden Turm in der Nähe einer Kapelle bezog, welche sich auf einem Begräbnisplatz befand. Dieser Maccaber, welcher als ein halbes Skelett geschildert wird, veranstaltete im genannten Jahre eine Pantomime, die einige Monate lang wiederholt wurde und nach ihm der Maccaber- oder Totentanz genannt wurde. Vom August 1424 bis 1425 soll dieser grauenhafte Taumel, an welchem eine immer mehr anwachsende Menschenmenge tanzend teilnahm, gedauert haben. Böhme nimmt an, daß die von Maccaber versinnbildlichte Darstellung des allen Menschen drohenden Todes nichts andres als ein in früheren Zeiten in den Kirchen aufgeführtes Mysterium gewesen sei. Aus dem 14. Jahrhundert existiert wenigstens ein spanisches Gedicht unter dem Titel: „Allgemeiner Totentanz", in welchem alle Stände vertreten waren; dieses Gedicht war sicherlich der Text zu einem mimischen Kirchenaufzuge, mit welchem, wie aus dem Text hervorgeht, Gesang, Rede, Tanz und Instrumentalmusik verbunden waren. In Deutschland und der Schweiz sind noch viele Abbildungen von Totentänzen erhalten; so in Basel, Bern, Dresden, Lübeck (Marienkirche) u. s. w.

Was nun die im Mittelalter in Deutschland gebräuchlichen

Tänze betrifft, so sind Volkstänze, Zunfttänze, Patriziertänze sowie Hof- und Adelstänze zu unterscheiden. Getanzt wurde zu jeder Zeit, wenn eine tanzlustige Gesellschaft sich zusammenfand, hauptsächlich aber im Frühjahr und im Sommer. Tanzte das Volk am liebsten unter freiem Himmel, so wurden die Tänze der Bürger in Tanzhäusern abgehalten, welche oft mit dem Rathaus zusammenhingen. In Augsburg wird bereits 1396 ein „Tanzhus" erwähnt. Die Patrizier in den Städten besaßen ihre eigenen Gesellschaftslokale, auch wurde von ihnen häufig die Ratsstube zum Tanzen benutzt. Was die Art des Tanzens im 14. bis 16. Jahrhundert anbelangt, so war beim Volke neben dem Reihen das paarweise Tanzen gebräuchlich, doch wurde das Umschwingen der Tänzerin von den Behörden nicht gestattet. In höheren Kreisen galt es für unschicklich, wenn die Tänzerpaare, anstatt sich bloß die Hände zu geben, einander mit den Armen umfingen.

Das mittelalterliche Tanzen zeichnete sich aber auch dadurch von dem unsrigen aus, daß die Paare in der Regel nicht alle zugleich tanzten, sondern jedes seine Tour allein machte. Auf die verschiedenen Formen des Tanzes im Mittelalter können wir hier nicht eingehen, nur wollen wir hier nicht verfehlen einer Sitte zu gedenken, die wir für sehr löblich und der Nachahmung wert erachten; es war nämlich bei unsern Vorfahren üblich, daß der Tänzer einer Dame vor und nach dem Tanze einen Kuß auf die holden süßen Lippen drückte. Schon Shakespeare in Heinrich VIII. 1. Akt, 4. Scene erwähnt derselben: „Unziemlich wärs, zum Tanz euch aufzufordern und nicht zu küssen", und in der Schrift eines mittelalterlichen deutschen Autors heißt es:

„Doch hör ich sagen: welcher Narr
Macht wohl im Tanz sich heiß,
Wenn er von Damenlippen nicht
Gewinnt des Tanzes Preis?"

II.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurden ausländische Tänze in Deutschland eingeführt. Frankreich und Italien stellten das Hauptkontingent, wie die Galliarde, Volta, Pavane, Passemezzo, Courante, Sarabande und die Allemande. Im 17. Jahrhundert kamen die verschiedenen Arten Balletts, Giguen, Menuetts dazu, welchen die Anglaise, Ecossaise, Française und die Contredanses folgten. Diese fremdländischen Tänze wurden sowohl an deutschen Höfen wie in vornehmen bürgerlichen Kreisen getanzt. Man pflegte auch ganze Reihen solcher Tanzmelodien zusammen zu setzen und als Suite für Klavier und Partita für Orchester herauszugeben. Die neuerfundenen Gesellschaftstänze, die am Ende des 17. Jahrhunderts aus Paris kamen und in Hofkreisen sehr beliebt wurden, waren Menuett und Polonaise. Auch der Walzer hatte trotz aller Verbote gegen das Drehen des Tanzpaares sich eingebürgert. Die Lieblingstänze der bürgerlichen Gesellschaft im 18. Jahrhundert waren Menuett und Walzer. Im Jahre 1755 tanzte man den ersten Kotillon; 1764 traten die Contretänze unter dem Namen der englischen Tänze auf, welche zu acht Personen im Viereck getanzt wurden. Aus diesen Contretänzen entstanden die Quadrillen. Die alte deutsche Tanzart, paarweise hintereinander zu tanzen, wurde nur noch auf dem Lande beibehalten.

Der deutsche Volkstanz, wie er im 18. Jahrhundert noch bestand, war entweder ein Schleifer oder ein Reihentanz. Der Schleifer war ein lustiger, schneller Rundtanz. Dr. Gräter glaubt in demselben eine Symbolisierung der Liebeswerbung zu erblicken. Erst geht der Bursch dem Mädchen nach, das zu entfliehen sucht; kaum erhascht, reißt sie sich wieder los. Der Bursche wiederholt seinen Versuch, doch sobald er sich dem Mädchen nähert, dreht sie sich um

und enteilt, sie will nichts von ihm wissen, bis schließlich die Spröde der Treue und Standhaftigkeit ihres Anbeters erliegt und demselben die Hand reicht. Voll Freude umschlingt er sie und läßt sie nicht mehr aus den Armen, so sehr sie sich auch gegen seine Umarmungen sträubt und während des Tanzes mit der Rechten sich los zu machen sucht. Auch die Musik zu diesen Tänzen besteht aus zwei Teilen; der eine stellt die Werbung, der andere das Glück des Erhörten und das Sträuben des Mädchens dar. Noch heute geht man aus althergebrachter Gewohnheit während des ersten Teils der Musik in Reihen herum, und erst mit dem zweiten fängt man an sich zu drehen und zu schleifen.

Der Reihentanz ist einfacher und ernsthafter, auch ohne Zweifel älter als der Schleifer. Die Paare umschließen sich nicht, drehen sich auch nicht herum, der Reihentanz macht mehr den Eindruck eines feierlichen Aufzuges. Am längsten hat sich derselbe bei den Salzsiedern in Schwäbisch-Hall erhalten. Die Musikanten sitzen unter einer großen Linde auf ein paar umgestürzten Kufen, ihre einzigen Instrumente sind Querpfeife und Trommel. Der Tanzende nimmt die Jungfer nur züchtig beim Finger und kommt ihr während des Tanzes niemals näher. Der Text zur Musik ist folgender:

„Mei Mutter kocht mir Zwiebel und Fisch,
rutsch her, rutsch her, rutsch her!"

Gesungen werden diese Worte jedoch nicht, sondern nur in Gedanken wiederholt, um die Tanzschritte darnach zu regeln. Zu den ersten drei Noten, sowie am Ende und Wiederanfang wirbelt die Trommel. Bis auf den Wirbel machen die Tanzenden gerade drei große Schritte und bei jedem Wirbel zwei kleine, wobei der Bursche sich gegen die Jungfer kehrt. Dieser Reihentanz der Salzsieder in Schwäbisch-Hall besteht schon über 500 Jahre.

Eine alte, mit dem Tanz des Volkes verbundene Sitte am Rhein war die der sogenannten Mai-Lehen; es wurden nämlich am Abend des 1. Mai oder auch am Ostermontage unter die versammelten Burschen eines Orts die Jungfrauen desselben versteigert. Das versteigerte Mädchen — Mailiene — durfte das ganze Jahr hindurch nur mit jenem Burschen tanzen, welcher sie ersteigert hatte. Im Eifellande soll diese Sitte, die schon im 14. Jahrhundert üblich war, heute noch bestehen. Auch der Siebensprung ist ein uralter, in Schwaben, Bayern, am Rhein und in der Mark aufgeführter Tanz, der aus der Heidenzeit noch zu stammen scheint. Vielleicht entstammt derselbe einem Frühlingstanz der Germanen, denn in Westfalen tanzte man ihn zum ersten Ostertag. Er wurde in Schwaben zum Erntefest ausgeführt und nur von einem Paare getanzt. Der Tänzer hatte in bestimmten Zwischenräumen sieben verschiedene Bewegungen auszuführen, und zwar zwei mit den Füßen, zwei auf den Knien, indem er erst das eine, dann das andre niederläßt, zwei mit den Ellenbogen, die er nacheinander auf den Boden stößt, und eine mit dem Kopfe, mit der Stirne den Boden berührend und so wieder zurück. Seine Tänzerin tanzt inzwischen um ihn herum.

Wie alt mag wohl der Großvatertanz sein? Es ist ein alter Reigen, der gegen das Ende von Hochzeitsfeierlichkeiten und vor dem Brautaustanzen von allen Teilnehmern getanzt wurde. Nach Taubert (Tanzmeister S. 87) hat er seinen Namen daher, weil er gewöhnlich zum Schluß einer Hochzeit oder eines fröhlichen Gelages ausgeführt wurde, und daher auch „Kehraus“ hieß. Man wollte noch einmal recht lustig sein und den Tag fröhlich enden. Der erste Teil bestand aus einem langsamen, getretenen Tanz im 3/4-Takt, der zweite war ein rascher Springtanz, ein schneller Rundtanz im 2/4-Takt. Text und Melodie lassen sich bis ins

17. Jahrhundert zurück verfolgen; Sebastian Bach hat den zweiten Teil der Melodie in seine Bauern-Kantate aufgenommen. Taubert kannte den Text 1710 als einen alten, in seiner Jugend schon gehörten. Er ist auf jeden Fall viel älter, denn es deuten wie Böhme mit Recht bemerkt, sowohl die überraschende Ähnlichkeit seines zweiten Teiles mit den ältesten Reigenmelodien wie auch der Taktwechsel auf hohes Altertum.

Leider werden die alten charakteristischen und schönen Tanzweisen auch auf dem Lande immer mehr von den modernen Touren städtischer Bälle verdrängt; Polka, Française, ja selbst Polka-Mazurka werden z. B. von den bayrischen Bauern, welche in ihren zierlichen alten Tänzen vermöge ihrer natürlichen Geschicklichkeit oft sogar eine gewisse Grazie entfalteten, gestampft, und zwar auf die plumpeste und roheste Weise. Die Reihentänze im Freien „auf grüner Wiese um den jungen Maien", verschwinden immer mehr. In Niederbayern besteht übrigens heute noch die seltsame Sitte, daß die Burschen ohne ihr Mädchen zum Tanze gehen; letztere kommen in Begleitung von Freundinnen und halten sich am Tanzplatz unfern der Thür auf, bis der Bursche sie auffordert. Dieses harrende Stehen heißt „Staanen". Einer der originellsten Volkstänze ist der Schuhplattl-Tanz, auch Haxenschlager genannt, welcher in Tyrol, Salzburg und am Tegernsee getanzt wird. Es ist ein Ländler, welcher nur von einem Paar ausgeführt wird; das Mädchen dreht sich mit sittig gesenkten Augen fort, indes der Bursch sie umkreist und auf allerlei Weise seine Freude und Liebe pantomimisch ausdrückt. Dabei stampft er mit den Füßen, klopft mit den Händen nach dem Takte der Musik auf Schenkel, Knie und Fußabsätze, macht auch wohl einen Purzelbaum oder schlägt Räder, springt über das Mädchen hinweg oder läßt sie unter seinen Arm sich

drehen und dreht sich wieder unter dem ihrigen durch, nimmt sie aber nur selten dann aber feurig in die Arme und zuletzt, wenn er die altüberlieferte Kunst ehren will und Kraft genug dazu besitzt, schwingt er sie in die Höhe, hoch über sein Haupt und läßt sie wieder zierlich herunterflattern. Ein ähnlicher Tanz ist der „Schwäbische Langaus", auch „Schweinauer" genannt.

Ein echt deutscher Nationaltanz ist der Walzer, welcher erst seit 100 Jahren dieser Benennung sich erfreut und heute bei allen zivilisierten Völkern, freilich nicht mehr in der ursprünglichen Weise getanzt wird. Er ist ein Paarentanz und seiner Form nach ein Rundtanz, welcher aus dem alten Dreher oder Ländler entstanden ist, und sich von slavischen und französischen Einflüssen rein zu halten gewußt hat. Der Dreher war ein langsamer Tanz und wurde bis zu Anfang unsres Jahrhunderts mit Ruhe und Gravität getanzt. Sein Vorkommen läßt sich bis zur Minnesängerzeit verfolgen, und schon im Springtanz, dem zweiten Teil eines jeden deutschen Tanzes, der stets im Tripeltakt die vorangegangene geradtaktige Tanzmelodie wiederholte, läßt sich der Anfang des Walzers erkennen. Diesen alten deutschen Walzer darf man nicht mit dem Wiener Schnellwalzer verwechseln; die Grazie und Würde der Bewegungen mußten hier einem tollen Rasen weichen. Einer der größten Geschmacksverirrungen begegnen wir im Schaukel-Walzer, welcher vor einigen Jahren auf Berliner Volkstheatern aufkam und leider bereits eine große Verbreitung gefunden hat. Der neueste in Berlin entstandene Scherzreim auf den Walzer ist das einfältige Zwiegespräch zwischen Mutter und Tochter: „Mutter, der Mann mit dem Coaks ist da." Dieser Reim steht auf derselben geistigen Stufe wie jener auf einen Schottisch, welcher um 1840 entstand:

Ich sah ein' Topf mit Bohnen stehn
Und dazu auch die Brüh (Kleih):

Doch ließ ich Topf und Bohnen stehn
Und schaut nur nach Marie.

Der um 1850 von Weißenborn komponierten Henriette-Sonntag-Polka legte man die Worte unter: „Traugott, laß den Affen los“ u. s. w., und zu einer Galopp-Melodie in den siebziger Jahren schrieb ein dichterisches Genie den Text: „Wir gehn nach Friedenau (Lindenau), da ist der Himmel blau.“

Schon Mitte des 17. Jahrhunderts verstummten nach und nach die Tanzreime, und zwar trugen hierzu das Emporkommen der Instrumentalmusik wie das Aufhören des Tanzens im Freien sowie das Absterben der Reigen bei. Nur in den Kinderreigen begegnen wir noch alten Überresten von Tanzliedern der Vorzeit. So sind in den Ringelreihen der Kinder uns Bruchstücke uralter Frühlings- und Sommerspiele erhalten, und Böhme glaubt sogar in ihnen noch Überreste jener Tanz- und Mädchenlieder zu erkennen, deren Gebrauch Bonifacius und die Konzilien der damaligen Zeit den neubekehrten Deutschen wiederholt untersagten. Die römische Geistlichkeit war überhaupt niemals dem Tanze freundlich gesinnt, das ganze Mittelalter hindurch wurde der Tanz für ein Mittel gehalten, dessen der Teufel sich bediene, um die Seelen zu fangen und zu verderben. Ein Prediger aus dem 15. Jahrhundert nennt den „umme gende tantz“ einen Ring oder Zirkel „des mittel der tufel ist“. Während die umgehenden Tänze der Seele nur fünffachen Schaden bringen, ist der springende Tanz ein noch schlimmerer Geselle, denn sein Vorbild ist jener, welchen die Juden um das goldene Kalb herum ausführten. Sogar Brant in seinem „Narrenschiff“ eifert gegen das Tanzen. Aber auch manche protestantische Theologen erklären das Tanzen für unzulässig und sündlich. Calvin hielt dasselbe für ein Merkmal leichtfertiger Gesinnung. Wir müssen freilich bedenken, daß die Tänze im Mittelalter oft alles anständige Maß überschritten, und

Proteste gegen die groben Auswüchse des Tanzens vollständig berechtigt waren. Milder urteilte Luther: „Weil Tantzen auf der Welt Brauch ist, des jungen Volks, so es züchtig ohne schandbare Worte oder Gebärde, nur zur Freude geschieht, ist nicht zu verdammen; denn ein Christ läßt der Welt ihr Recht, daß nicht die hoffärtigen Heiligen sobald Sünde daraus machen, wenn man es nur nicht in Mißbrauch bringet." Auf diesen humanen Standpunkt vermochten sich aber die meisten Theologen des 17. und 18. Jahrhunderts nicht zu stellen, und in ziemlich roher Weise wurde gegen das Tanzen überhaupt gepredigt und geschrieben. Ja noch in unsrem Jahrhundert, im Jahre 1867 erschien zu Luxemburg ein Traktat „über das Gefährliche der Tanzbelustigungen von einem aufrichtigen Freunde der christlichen Jugend" in katechetischer Form. Es heißt u. a., „daß wir nicht tanzend, sondern selbstverleugnend dem Herrn folgen sollen. Tanz ist Teufelswerk, der Feuerherd der Leidenschaften, ein wahrhaft mörderisches Ungetüm." Da dachten die alten Griechen doch viel vernünftiger. Plato nennt den Tanz eine freudige, liebliche Gabe der Götter und hält den für einen rohen Tölpel, der keine Lust zum Tanzen hat. Sokrates zählt den Tanz unter die „disciplinae graves". Freilich machte sich der weise Philosoph lächerlich, als er der schönen Aspasia zuliebe in seinen alten Tagen noch tanzen lernte. Erschien aber den Griechen der Tanz als ein Mittel, den Sinn für schöne Formen zu läutern, dem Körper Grazie und Kraft zu verleihen, war er den Römern ein Waffentanz zur Stärkung der Tapferkeit und zur Verherrlichung ihrer Siege, hatten die alten deutschen Volkstänze eine tiefsymbolische Bedeutung, so ist unser jetziger zivilisierter Tanz nur noch groteske Raserei, aus Wirbel und Sprüngen zusammengesetzt, die der Sitte und jedem Schönheitssinn ins Gesicht schlagen. „Es ist schreckenerregend, eine Anzahl florumhüllter Frauen-

zimmer und schwarzbefrackter Jünglinge keuchend durch den Saal galoppieren zu sehen, wie sie mit geknickten Beinen und verdrehten Augen bei einem Wiener Schnellwalzer oder Galopp sich abarbeiten." Und werfen wir einen Blick in die öffentlichen Tanzböden auf dem Lande oder in den größeren Städten, welch häßliches Bild bietet sich uns dar. Hierzu kommen noch die kokettlüsternen Operettenmelodien und Gesänge, die nur einen entsittlichenden Einfluß auf das Volk auszuüben vermögen.

Unsere Tanzmusik hat ihren nationalen Grundton längst aufgegeben, und die alten gemeinschaftlichen Chorreigen kennt man nicht mehr. Mit Recht beklagt Böhme, daß der deutsche vornehme Stand von jeher seine guten heimischen Tänze verachtete und dieselben mit wälschen oder slavischen vertauschte, seine eigenen aber erst dann tanzte, wenn dieselben nach Paris gewandert, mit fremden Namen zurückkamen.

Hoffen wir mit ihm, daß das Tanzen nach der Pfeife andrer Völker für das große, geeinte Deutschland auf immer ein Ende habe, und unser Volk auch wieder zu seinen schönen Nationaltänzen zurückkehren möge.

Das Theater und Drama der Chinesen.

Ein merkwürdiges Volk, die bezopften Bewohner des himmlischen Reiches. Hatten sie doch schon das Pulver erfunden, als unsre germanischen Vorfahren im Urwalde noch Elen und Auerochs jagten und sich bei einem Kruge Meth vergnügten. Tausende Jahre, bevor der abendländische Philosoph des Pessimismus über die Negation des Willens meditierte, besaßen sie bereits ihren „Fürsten der Weisheit". Und als Tinctoris im 15. Jahrhundert das erste musikalische Lexikon, sein „Terminorum musicae Diffinitorium" abfaßte, hätte er sich bei den Chinesen über die Feinheiten des Quintenzirkels, über die 12 Halbtöne der Oktave, die 2 Halbtöne der Skala näher informieren können. Die Bewohner der Mitte warteten auch nicht erst die Dramaturgie Lessings ab, um Trauer- und Lustspiele nach regelrechter Exposition zu schreiben und aufzuführen; treffen wir doch schon im achten Jahrhundert unserer Zeitrechnung eine ständige chinesische Bühne. Die gesellschaftliche Stellung der Schauspieler war freilich niemals eine glänzende oder besonders anziehende; kauften die Theaterdirektoren doch meistens Sklavenkinder auf, um sie zu würdigen Mimen auszubilden. Wagten sie sich

je einmal an „freie Menschen" heran, so winkten ihnen die 100 Bambushiebe nach § 6375 des chinesischen Strafgesetzbuches. Die ästhetischen Grundzüge der chinesischen Bühne sind überhaupt in diesem umfassenden Kodex nachzuschlagen, und die Paragraphen desselben gelten sogar noch im Jenseits, wo die Autoren unsittlicher Stücke so lange unter den erdenklich härtesten Qualen schmachten und leiden müssen, bis ihre Werke hienieden zu Makulatur eingestampft worden sind. Der moderne Realismus ist demnach in China juridisch unmöglich.

Das chinesische Theater und Drama datiert eigentlich vom Jahre 720 v. Chr.; damals gründete Kaiser Hiuen-Tsong das erste Konservatorium für Musik. Die neuen Melodien, welche hier erstanden, erhielten den Namen Wohlgerüche des Li-tschi. Der Kaiser war aber nicht nur Mäcen, sondern auch ausübender Künstler, er blies sogar die Querflöte. Ja noch mehr, er wurde Reformator der chinesischen Musik. Die Symphonien, welche bisher nur von acht Instrumenten gespielt wurden, erschienen ihm zu schläfrig, zu kraftlos; er fügte daher den Partituren sein Lieblingsinstrument, die markige und belebende Trommel hinzu. Das Konservatorium für Musik war die Werkstätte, in welcher die zusammenberufenen Talente der Monarchie gemeinsam für den Bedarf der chinesischen Bühnen sorgten. Nach Gottschalls höchst interessantem Buch[1] bilden die Melodien und Couplets der früheren chinesischen Dramatik aus der Zeit der Tang den Kern, um welchen die neueren Dramen sich kristallisierten. Der Direktor des Konservatoriums unter der Yuen-Dynastie sonderte die Stoffe in zwölf Klassen, teilte dann jedem Schriftsteller einen be-

[1] R. v. Gottschall: Das Theater und Drama der Chinesen. Breslau 1887. Eduard Trewendt.

stimmten Stoff zu, und gab das Scenarium und die Couplets an, welche bei der Aufführung benützt werden sollten. Also die reine Dramenfabrik.

Den Keim des chinesischen Dramas haben wir im gesungenen Lied zu suchen, und bis heute ist dasselbe seine belebende Seele geblieben. Der chinesische Dramatiker schlug also den umgekehrten Weg ein, seine Aufgabe war es, zu Liedern eine Handlung, zu einem bereits feststehenden Lieder-repertoire ein Dramen-Repertoire zu erfinden. Der Held und die Heldin des Dramas sind demnach auch die Haupt-Gesangssolisten desselben. Wort, Ton und Handlung verschmelzen sich zu einem Ganzen. Böse Zungen könnten somit behaupten, Richard Wagner hätte sein Musikdrama der Zukunft den Chinesen abgelauscht, und in seiner Schrift „Oper und Drama" habe er nur das in bestimmte Theorien zusammengefaßt, was die Bewohner des Reiches der Mitte schon längst praktisch ausgeübt. Freilich erhalten solche sündhafte Anschauungen einen gewaltigen Stoß, wenn wir in Ambros' Musikgeschichte lesen, daß ein ehrbarer Gatte in einem chinesischen Drama, nachdem seine treulose Eheliebste ihn im Schlafe durch einen Beilhieb in die Stirne tötlich verwundet hat, sofort mit seiner Todeswunde auftritt, um erst dann zu sterben, wenn er sein Schicksal in einer Arie beklagt hat. Es ist dies eine dramatische Situation, welche jener in der Lucia bedenklich ähnelt, wo Edgardo mit dem Dolch im Leibe noch eine lange Arie absingt. Nun wird aber obige chinesische Klytemnästra von der Obrigkeit zu der entsetzlichen Strafe verurteilt, lebendig geschunden zu werden. Nach vollzogener Prozedur erscheint sie sofort, um in diesem beneidenswerten Zustande eine Heul-Arie zum besten zu geben. Diese intime Verschmelzung von Wort, Ton und Handlung vollzieht sich auch in jenem chinesischen Stück, wo ein General einen Kriegszug in ein fernes Land

unternimmt. Er besingt denselben, indem er auf seinem Stocke reitend und eine kurze Peitsche schwenkend, einige Male die Bühne umkreist. Die Illusion des Zuschauers ist hier also eine vollständige, die dramatische Situation eine ebenso überzeugende wie packende. Es ist nur gut, daß Gottschall die Person des singenden Chinesen als wesentlich verschieden vom griechischen Chor bezeichnet, sonst wäre es mit der Priorität der Sophokles und Euripides auch vorbei. Der Verfasser scheint uns übrigens eine eigentümliche Ansicht von der Musik der Chinesen zu haben, wenn er Seite 69 den Gesang selbst mit dem „dichterisch geadelten Stil" identifiziert. Ihm ist wohl noch niemals eine chinesische Melodie zu Gesicht oder vielmehr zu Ohren gekommen, sonst würde er wohl andrer Ansicht geworden sein. Der Gesang besteht in den chinesischen Dramen aus monotonen, zuweilen um einige Töne steigenden oder fallenden Rezitativen, welche durch gellende Musik von Blasinstrumenten unterbrochen werden, während Becken, Pauken und das Lieblingsinstrument des Gründers der ersten chinesischen Hochschule für Musik, die Trommel, die Pausen ausfüllen. Auf welch hoher künstlerischer Stufe die chinesische Musik steht, beweist die von der chinesischen Kreuzzeitungspartei vertretene Ansicht, daß die europäische Musik detestabel sei, während die ihrige durch die Ohren in das Herz, und aus dem Herzen in die Seele dringe.

Vom Gesang und der Pantomime an bis zum eigentlichen Drama brauchten die Chinesen mit ihrer bedächtigen, konservativen, an der überkommenen Tradition sich festklammernden Art Jahrtausende. Wie bereits bemerkt, war es der Kaiser Hiuen-Tsong, welcher um das Jahr 720 v. Chr. „die zerstreuten Blumen der Poesie, der Musik und des Tanzes zum Kranze des Dramas vereinigte". Einfach wie die Bühne ist auch die Scenerie der Chinesen, welche es

mit dem Mann mit Mörtel und Steinen, mit Laterne, Hund und Dornbusch im Sommernachtstraum halten. Sie sind der Ansicht Schnacks, des Schreiners: „Ihr bringt mein Leben keine Wand hinein.“ Die Kostüme sind dagegen überaus glänzend, und die seidenen Gewänder, mit kunstvollen Stickereien verziert, sind beliebte Garderobe-Gegenstände. Der russische Gesandte Vibrandt Ides berichtet von einer Vorstellung, welcher er im Jahre 1692 anwohnte, daß zuerst eine schöne Dame auftrat, „gekleidet in ein prächtiges, juwelengeschmücktes Goldgewand, eine Krone auf ihrem Haupte. Sie sang mit anmutiger Stimme und lieblicher Neigung des Körpers und gestikulierte dabei mit ihren Händen, in denen sie einen Fächer hielt. Der Held des Stückes, ein chinesischer Kaiser, erschien in kaiserlichen Gewändern, ein Elfenbeinscepter in seiner Hand.“

Die ersten chinesischen Dramatiker waren ohne Zweifel Musiker, welche eine dürftige Handlung erfanden, um sie ihren Lieder zu unterlegen. Diese erste Epoche der dramatischen Litteratur währte von 617—907. Die Theaterstücke nannte man „Tschuen-khi“ oder „Liyueñ-yo“, Musik des Birnengartens. Aus diesem Zeitraum ist uns kein Drama erhalten. Die zweite Epoche beginnt mit der Dynastie der Song (960—1119); „Sisiang-ki“ (Geschichte des westlichen Pavillons) nennt sich das Drama, welches auf uns gekommen ist. Auch hier überwiegt noch das liedartige Element, der Handlung fehlt der energische Fortgang, die spannende Entwicklung. Mehr als fünf handelnde Personen traten in den Dramen dieser Zeit nie auf. Die dritte, klassische Epoche beginnt mit der Herrschaft der Kin und Yuen, 1123 bis 1341. Hundert Stücke enthält die große Sammlung des „Yuen-jin-pe-Tschong“, sie sind das klassische Repertoire der Chinesen. Die chinesische Dramatik war nunmehr, wie Gottschall ausführt, zu einem festen Ab-

schluß gekommen; „die Herausgeber und Erläuterer gaben dem „Yuen-jin-pe-Tschong" durch ihre Noten und Glossen das Gewicht der gelehrten Würde." Auch in Bezug auf „Gedrungenheit der Form und auf Gewandtheit in Fortführung des dramatischen Fadens" waren sie ihren Vorgängern überlegen, an deren lyrischen Gesängen sie übrigens unerlaubte Plagiate begingen. Die vierte und letzte Epoche, von 1341 bis zur Gegenwart, ignorierte jedoch die klassische Grundlage, welche die unter der Dynastie der Kin und Yuen entstandenen dramatischen Werke gelegt hatten; sie kehrte wieder zu der bequemeren Form des dialogisierten Romans zurück, wie er unter den Songs üblich war.

Nach den eingehenden und interessanten Untersuchungen Gottschalls, gehören mit Ausnahme des „Pi-pa-ki" alle in Europa bekannt gewordenen Stücke dem klassischen Repertoire der Yuen-Dramatiker an. Da für den Chinesen jenseits der großen Mauer nur Barbaren existieren, so hielten es die Dramatiker unter ihrer Würde, ihre Muse durch ausländische Stoffe inspirieren zu lassen; boten ihnen doch die Vorkommnisse und Ereignisse in Staat, Geschichte und Volksleben des eigenen Landes einen überreichen Stoff. Das dramatische Repertoire der Chinesen entrollt somit ein großes Sittengemälde von höchstem kulturellen Interesse. Der Chinese hat sowohl sein Geschichts- und Litteraturdrama wie sein Intriguen-Lustspiel Freilich werden die Geschichtsdramen, deren eines 140 Verwicklungen enthält, nur äußerlich, als eine Art von Geschichtskursus aufgefaßt, welcher den Schulunterricht ergänzen soll, doch verfolgen sie alle nebenbei auch eine moralische Tendenz. Nach Gottschall stimmen die Dramen in ihren Hauptzügen mit den Regeln der europäischen Dramaturgie überein, und werden die einzelnen Teile des Dramas mit scharfer Sonderung auseinander gehalten. Viele derselben besitzen einen Prolog, ein Vorspiel, welches die Exposition des Stückes

enthält. Das regelrechte Drama enthält vier Akte, der vierte ist aber gewöhnlich der moralischen Nutzanwendung vorbehalten. „Er ist der Akt der Enthüllungen, der Belohnungen und Bestrafungen, der maßgebenden Entschließungen und Entscheidungen; hohe Mandarinen, kaiserliche Befehle vertreten das Schicksal, welches den geschürzten Knoten löst oder zerhaut." Die Heldin des chinesischen Dramas ist die Soubrette, nur unterscheidet sie sich von ihrer westlichen Kollegin dadurch, daß sie wissenschaftliche Bildung besitzt und die Bücher der Weisheit studiert hat. Was die Zeichnung der Charaktere selbst betrifft, so fehlt es nicht an einzelnen scharfen Zügen, doch weist die Entwicklung derselben „so viele gewaltsame Sprünge, so viele marionettenhafte Roheiten auf, daß es schwer hält, damit die zahlreichen Züge sinniger Welt- und Menschenbeobachtung in Einklang zu bringen." Sucht der Dramatiker seine Charaktere zu vertiefen, dem Effekt und der Leidenschaft einen getrageneren Ausdruck zu geben, oder den Gedanken in eine schärfere Form zu fassen, so unterbricht er den Dialog durch Gesang, welcher überhaupt das höhere poetische Element absorbiert. Die Naturschilderungen sind oft von hoher poetischer Schönheit; etwas von dem Duft der Balkonszenen in Romeo atmet aus den Gartenszenen des Tschao-mei-hiang. Da singt Fan-su:

Wir nahn — die Blumen lächeln,
Die Weiden nicken d'rein,
Und sanft're Winde fächeln
Verliebt den Mondenschein!
Wie schimmernd bunte Lichter
Im Spiel vorüberfliehn!
Hier schwelgte jeder Dichter
In sel'gen Melodien 2c.

oder wenn Pe-min-tschong zur Guitarre singt:

Wie strahlt des Mondes Leuchten,
Wie hell und klar die Nacht,
Erquickt vom Thau, dem feuchten,
Vom Wind, der flüsternd wacht!
Doch ach! dem schönsten Sterne
Seufz' ich vergebens nach;
Die Liebste ruht so ferne
Im einsamen Gemach!
Kein Vogel bringt ihr Grüßen
Im Wanderflug zu mir;
Kein Bote will versüßen
Das Weh im Herzen hier.
Nach ihr in Klagen wendet
Sich banger Sehnsucht Glut
Mein Lied noch unbeendet.
Erstickt der Thränen Flut.

Auch wo der Dramatiker die Hörer rühren oder erschüttern will, da greift er zum Gesang, selbst in hoch pathetischen Szenen. Aber auch die Aktion selbst bedarf des gesungenen Wortes; so packt in der „himmlischen Pagode" der heilige Mann den Führer der Tataren an der Gurgel und erwürgt ihn singend. In den leichteren Dramen bedienen sich die Chinesen auch, wie wir in unseren Vaudevilles und Zauberpossen, des raschen Wechsels gesungener und gesprochener Sätze.

Im chinesischen Drama sind vier Hauptgattungen zu unterscheiden: das historische Schau- und Trauerspiel, das bürgerliche Schau- und Trauerspiel, das Zauberdrama und das Lustspiel. Das Schicksal wird in den historischen Dramen durch den „Bambus" repräsentiert; der Chinese kennt nicht „das erhabene Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt", auch nicht den Konflikt gleichberechtigter Mächte, das geschichtliche Drama ist vielmehr ein Intriguendrama, „dessen eigentliche Bewegkraft in die Hände der Intriguanten, bestechlicher, auf ihren Einfluß

eifersüchtiger Minister, gekränkter Kaiserinnen, nach Macht strebender Konkubinen gelegt ist." Die tugendhaften Helden und Heldinnen verhalten sich mehr passiv, der Schwerpunkt fällt auf den lasterhaften Träger der Handlung.

Im bürgerlichen Schauspiel spielt das Verbrechen die Hauptrolle; der Stoff wird häufig den Annalen der Justiz und den Rechtsspruchsammlungen entnommen. Ein ästhetischer Wert kann demselben daher nicht zugesprochen werden; da es uns aber ein Gemälde häuslicher Sitte und bürgerlicher Rechtsverhältnisse entrollt, so ist es von großem kulturhistorischen Interesse.

Nach den Ausführungen Gottschalls läßt sich das ernste Zauberdrama am besten mit unsrer Feenoper vergleichen, nur fehlen der chinesischen Bühne alle dekorativen Mittel. Göttinnen, Feen und Dämonen, der Zauberer und Einsiedler bewegen sich auf ungeschmückter Szene, es fehlen die Blütengärten der Unsterblichen, in denen man Nektar und Ambrosia speist. Von weit größerer Bedeutung ist die Zauberposse, welche seltsamer Weise das philosophische Drama der Chinesen ist. „Die Einseitigkeiten und Irrtümer der Religionen werden in den meisten mit beißendem Witze verspottet; ja in keiner andern Gattung des Dramas sehen wir eine so tiefe Lebensauffassung, welche selbst über die Schranke der Nationalität hinübergreift und sich dem Ideengange der großen Geister aller Zeiten nähert."

Während das Charakter-Lustspiel der Chinesen zuweilen an die Karikatur streift, das episodische Element überwuchert, so zeichnet sich das Intriguen-Lustspiel durch pikanten Inhalt und gewandte Schürzung des Knotens aus. Dasselbe bewegt sich vornehmlich in den frivolen Kreisen des Kurtisanenlebens.

Das Drama der letzten Epoche kehrte wieder zu der novellistischen Mischgattung der Songdramatiker zurück. Das

gewonnene Resultat einer knappen dramatischen Form wurde wieder aufgegeben, und an Stelle der fünfaktigen Einteilung des Dramas, in welchem dem ersten Akt die Exposition, dem letzten die Katastrophe und den drei mittlern die Entwicklung zuerteilt wurde, traten wieder die fessellosen Ergießungen der ältern Muse. Die Dramen wurden wieder in eine Menge von Tableaus zersplittert, denen der geistige Mittelpunkt fehlt. Ist auch die Motivierung eine sorgfältigere, so kann dieselbe, wie Gottschall bemerkt, doch niemals für die Zerflossenheit entschädigen, in welche sich der dramatische Kern auflöst.

China ist, wie Johannes Scherr einmal sagte, die realisierte Idee des Polizeistaates; der höhere Beamte ist das Fatum des niederen; alles unterliegt der Konvenienz, dem geisttötenden Formelzwang, einem dürren, geistlosen Zeremoniell und dem Bambus, diesem höchsten und wirkungsvollsten Symbol der Staatsgewalt. Ein Volk ohne freie Selbstbestimmung wird sich aber niemals zur geistigen Freiheit emporschwingen können, und nur im warmen Sonnenschein der letzteren vermögen sich die schönsten Blüten des Dramas zu entfalten.

Eine neue Dramaturgie der Oper.

Vor wenigen Monaten erschien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig unter dem Titel: „Dramaturgie der Oper“ ein zwei Bände umfassendes Werk von Dr. Heinrich Bulthaupt, in welchem unsres Wissens zum ersten Male der Versuch gemacht wird, die Meisterwerke der deutschen Oper dramaturgisch zu betrachten, d. h. die dem einzelnen Kunstwerk zu Grunde liegenden allgemeinen Gesetze des Kunstschönen vom dramatischen Gesichtspunkt aus zu analysieren. Im Gegensatz zum Doktrinarismus der Hegelschen Schule, welche einfach Gesetze konstruierte, in die das Kunstwerk hinein gezwängt wurde, entwickelt der Verfasser hier am einzelnen Beispiel die allgemeinen Normen, die Lebensprinzipien, welche dem musikalischen Drama zu Grunde liegen und liegen müssen. Die Opern unserer großen Meister sind schon ungezählte Male auf ihren musikalischen Inhalt hin geprüft, aber nicht zugleich auch mit dem theatralischen und dramatischen Maßstab gemessen und beurteilt worden. Und doch ist dies absolut nötig, um zur Urquelle des dramatischen Schaffens zu gelangen. Daß dies aber nur auf dem Wege

der Induktion und nicht von allgemeinen Standpunkten aus geschehen kann, ist zweifellos, denn nur aus dem Beispiel entwickelt, sprechen diese Gesetze, wie Bulthaupt anderswo dies früher schon einmal aussprach, mit sinnlichster Wahrnehmbarkeit; getrennt von diesem Boden sind sie blaß und schwach, in Berührung mit ihm lebensvoll und kräftig.

Die Untersuchungen Bulthaupts gelten zunächst nur der deutschen Oper; sie befassen sich mit dem Entwicklungsgang derselben von Gluck bis Wagner, der nur von Meyerbeer in willkürlichster und gesinnungslosester Weise unterbrochen wurde. Meyerbeer durfte aber nicht fehlen, um, wie der Verfasser richtig bemerkt, die Gegenwirkung, welche seine Werke hervorriefen, in ein um so helleres Licht zu stellen, und weil er immerhin ein Glied in der Kette war, ohne ihn auch ein Wagner nicht völlig verständlich wäre. So führt der Verfasser in chronologischer Reihenfolge die Werke Glucks, Mozarts, Beethovens, Webers, Meyerbeers und Wagners an uns vorüber.

Was wir zunächst an der Arbeit Bulthaupts lobend hervorheben müssen, das ist die strenge, von keiner einseitigen Parteinahme beeinflußte Objektivität, mit welcher er die einzelnen Werke auf ihren dramatischen und musikalischen Kern hin prüft; diese strenge Objektivität, welche nur künstlerische Zielpunkte kennt, nur die dramatische Logik und Wahrheit an die Spitze ihrer Untersuchungen stellt, reihen Bulthaupts „Dramaturgie der Oper" dem Besten und Gediegensten an, was die musikalische Litteratur aufzuweisen hat. Er bewährt in allen seinen Untersuchungen und Ausführungen aber auch den tiefen Blick des Historikers, welcher das Bleibende und Ewig-Gültige in dem steten Wechsel der Erscheinungen klar erkennt; und gerade dieser Umstand hat uns das Werk so lieb gewinnen lassen.

Nicht die den Wandlungen der Zeit unterworfene Form

der Oper, sondern der Geist, der sie füllt, setzt ihre Gültigkeit fest, und der höchste Triumph des dramatischen Musikers ist die Kunst, die musikalische Form als solche reif und schön auszugestalten und den dramatischen Inhalt gleichzeitig bis auf den letzten Tropfen in ihr aufgehen zu lassen. Diese Kunst hat ein Mozart wie kein anderer besessen. Jedes Kunstwerk ist Leib und Seele; wenn aber der Leib ein widerspruchsvolles Monstrum ist, dann verschönt ihn auch die tiefsinnigste Deutung nicht. Muß aber der Gedanke, die Idee dem Beschauer erst durch eine künstliche Interpretation zum Verständnis gebracht werden, dann wird der künstlerische Sinn von ihr nicht berührt. Man hat dies Wagner, und zum Teil mit einem gewissen Recht, schon zum Vorwurf gemacht, doch verschwindet dieses gelegentliche Abirren vom dramatischen Pfad gegenüber der Größe und zündenden Unmittelbarkeit seiner dramatischen Riesenschöpfungen. Es ist kein kleines Verdienst des Bulthauptschen Werkes, die verschiedenen Stationen, welche die Oper von Gluck bis Wagner zurückgelegt hat, in so geistvoller, überzeugender und stets sachlicher Weise klar gestellt zu haben. Auch Wagner selbst erfährt, so warm und begeistert Bulthaupt sein Schaffen anerkennt, eine durchaus unbefangene, objektive Beurteilung. Gegenüber dem Geschimpf und Zetergeschrei auf der Seite des musikalischen Zopftums und dem fatanischen Gefasel und der freigebigem Austeilung des »Anathema sit« der Bayreuthianer, das einen jeden trifft, welcher nicht auf jede Note und auf jedes Wort des Meisters schwört, empfindet man es als eine wahre Wohlthat, wieder einmal einen Gesinnungsgenossen anzutreffen, welcher vorurteilslos und nur von rein sachlichen Gründen geleitet, die Werke des größten Dramatikers aller Zeiten einer kritischen Prüfung unterzieht. Wagners Größe tritt durch eine solche Beurteilung nur um so heller und schöner in den Vordergrund. Nur den Ausführungen

des Verfassers über „Parsifal“ können wir nicht unbedingt zustimmen; wir werden hierauf noch zurückkommen.

Je mehr die Musik zum dramatischen Faktor ward, desto stärker trat auch das Bestreben auf, jeden dramatischen und szenischen Vorgang in ihr Bereich zu ziehen und nichts, was auf der Bühne vorgeht, unbeachtet zu lassen. Bei Gluck zeigen sich die ersten Spuren solcher szenischer Malerei; gelegentlich auch bei Mozart (das Duell z. B. im Don Juan) und Beethoven (Melodram und Grabeduett in Fidelio), bis sie bei Weber ganz entwickelt auftritt und endlich bei Richard Wagner vollends als Forderung erscheint.

Es war ein charakteristischer Zug des letzteren, daß er seine Eigenart, weil es ihm notwendig und gesetzmäßig war, nun überhaupt als Gesetz empfand und Grundsätze aufstellte, die wohl für ihn, aber nicht für alle Welt gelten konnten. So erschien ihm der Mythus als das Heil für seine künstlerische Entwicklung; es offenbarte sich ihm in demselben ein mächtiger und tiefer Gefühlsinhalt in großen Formen; jede Berührung mit dem sozialen, politischen und diplomatischen Leben, der „prosaisch-intriguante, staats- und moderngesetzliche Wirrwarr,“ wie Wagner sich ausdrückte, fehlte hier. Nur der Mythos bot ihm einen Stoff, welcher mit der Sphäre des Verstandes nichts zu thun hatte; er allein bot ihm ein Drama, in dem sich Empfindungen in Worte, Töne und Handlungen umsetzen können. Wagner hat nun freilich insofern wohl recht, als die Mythen dem Urquell der Phantasie und des Gefühls unmittelbar entquollen, und darum musikalisch, in ihren Konflikten aber musik-dramatisch sind. Aber es gibt doch auch Stoffe, in denen die Empfindung die Handlung erzeugt; und daß es solche in allen Lebenskreisen gibt, beweisen Werke wie Don Juan, Zauberflöte, Fidelio und Freischütz. Und dann übersah Wagner doch auch wieder, daß die Urformen der Mythe nicht zu

uns gelangt sind, daß es also mit dem völligen Aufgehen der Empfindung in ihnen seine guten Wege hat. Der Verfasser geht auf diese prinzipielle Frage näher ein und weist bei Besprechung der einzelnen Werke Wagners auf die Widersprüche hin, welche sich trotz aller vermeintlichen Konsequenz zwischen Theorie und Praxis auch hier ergeben haben. Auch Wagners Forderung des: „Ja, ja! Nein, nein!" d. h. der Exposition der musikalisch-dramatischen Gestalten durch sich selbst, durch ihr Handeln und Empfinden, statt durch ihre Geschichte oder eine künstliche Intrigue, hat er nur im „Tannhäuser" ganz erfüllt. An sein „Ja, ja! Nein, nein!" hätte sich Wagner wohl auch zuweilen in seinem „Ring der Nibelungen" erinnern dürfen.

Eines der wichtigsten Gesetze des Dramas ist jenes der Ökonomie; jedes dramatische Motiv soll den ihm gebührenden Raum und das erforderliche Gewicht erhalten und Nebensächliches nicht der Hauptsache gleichwertig behandelt werden. Mit diesem wichtigen Gesetze stehen aber z. B. Wotans Erzählung von dem Ringraub in der „Walküre", Fafners Meldung von Fasolts Ende im „Siegfried", Wotans und Erdas Gespräch, die Rekapitulation der Welt- und Göttergeschichte durch die Nornen in der „Götterdämmerung," Alberichs und Hagens nächtliches Zwiegespräch und Siegfrieds endlos lange Erzählung im dritten Akte des Schlußdramas der Tetralogie in Widerspruch. Es ist, wie Bulthaupt bemerkt, überflüssiger Erzählungswust zur überflüssigen äußerlichen Erklärung des Vorganges. Es gibt nun aber superkluge Leute, welche das Gras wachsen hören und dieser Wortfülle, diesen Aufklärungen und Wiederholungen einen tiefen Sinn unterlegen. Aber was geht uns diese mystische Weisheit an, uns, die wir im Theater sitzen und, wie Bulthaupt treffend bemerkt, durch den Vorgang selbst wissend werden wollen?

Was die Verwendung der Leitmotive betrifft, die wir übrigens schon bei Mozart, Weber und Marschner zum Teil finden, so vertritt auch hier Bulthaupt den richtigen Grundsatz, daß je mehr die einzelnen Glieder der Opernhandlung zu dramatischer und psychologischer Verkettung in einander greifen, desto näher die Wiederkehr gewisser Motive liegt. Aber abgesehen hiervon, warum sollte Wagner nicht auch seine ihm eigene Technik haben, wenn man einem Rafael, Michel Angelo, Peter Vischer, Mozart und Beethoven, einem Schiller und Goethe eine solche willig zuerkannt hat? Es werden Zeiten kommen, wie der Verfasser ausführt, die an Stelle der Wagnerschen Form eine neue setzen, und diese wird wieder ein Genius füllen wie die jetzige und die vergangene. Vordem herrschte die Arienform, jetzt herrscht der dramatisch-musikalische Dialog und das Prinzip der Leitmotive. „Jede Form hat ihre individuelle, ihre historische, ihre künstlerische Berechtigung, jede kann das Gefäß werden, das den Geist aufnimmt."

Zum besten und geistvollsten, was über Wagner geschrieben worden ist, gehört die Analyse seiner Werke, besonders jene über den Ring der Nibelungen. Gewisse dramatische und musikalische Schwächen derselben deckt Bulthaupt rücksichtslos auf, und daß hiermit der Sache und der Kunst, wenn dies namentlich in solch objektiver Weise geschieht, besser gedient wird als mit dem Gallimathias der Hagen, Nohl, Wolzogen u. a., dürfte wohl von jedem Unbefangenen zugestanden werden, und es wird wohl auch noch die Zeit kommen, wo diejenigen sich als die treuesten und wahrsten Freunde des Meisters erweisen werden, welche im allgemeinen Wirbeltanz der Wagnerianer sans phrase den Kopf oben behalten haben. Über die Parteiauswüchse links und rechts wird einstens die Geschichte ihr strenges Urteil fällen, aber eines wissen wir schon heute: Wagners Geist wird in seinen

Schöpfungen, er selbst in der Geschichte der Kunst unsterblich fortleben.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir näher auf die Auseinandersetzungen Bulthaupts gelegentlich der Analysen der Opern Glucks, Mozarts, Beethovens und Webers eingehen. Fehlt es auch hier nicht an einzelnen Behauptungen, über deren Richtigkeit man geteilter Meinung sein kann — im ganzen trifft der Verfasser den Nagel stets auf den Kopf, und bieten seine, den selbständigen Denker bezeugenden Ausführungen eine Fülle von Anregungen.

Nur bezüglich Parsifals möchten wir unsrer gegenteiligen Anschauung nachdrücklich Ausdruck geben. Wenn Bulthaupt sagt, daß der Ernst der Gralszenen in den Verlockungen des Zaubergartens seine natürliche Folie erhalten mußte, so stimmen wir ihm hierin vollständig bei. Aber einen gewissen Charakterzug Parsifals scheint er uns hierbei übersehen zu haben. Parsifal widersteht den die Sinne berückenden Verlockungen der Blumenmädchen in Klingsohrs Garten in reinster Passivität; keine sittlichen Motive bestimmen ihn, deren Reizen zu entfliehen, vielmehr eine gewisse ängstliche Scheu überfällt ihn; er will entfliehen, ohne über den eigentlichen Grund seines Betragens sich völlig klar zu sein. Den raffinierteren Verführungskünsten der Kundry scheint er freilich erliegen zu wollen, da erinnert er sich aber gerade zur rechten Zeit der Wunde des Amfortas. Wie will nun Bulthaupt dieses plötzliche Erkennen und Erfassen seiner Mission erklären? Hat denn Parsifal überhaupt irgend eine That begangen, welche ihn zu dieser Mission berechtigte? Hat er vielleicht durch hervorragende moralische und geistige Gaben den Beweis erbracht, daß gerade er der Berufene war, das Erlösungswerk zu vollbringen? Seine einzige That bestand in der Tötung des Schwans im heiligen Revier, und

was seine geistigen Fähigkeiten betrifft, so murmelt sogar der alte gutmütige Gurnemanz in seinen Bart hinein, daß er so dumm wie den nur Kundry bisher erfunden habe. Wir sind die letzten, welche die Schönheiten des Parsifal und den großer Eindruck, den uns derselbe in Bayreuth hinterlassen, verkennen und abschwächen möchten, aber daß der Held selbst vom psychologischen Standpunkt aus ein höchst seltsames Produkt des Dichter-Komponisten ist, können wir ebensowenig leugnen.

Dann irrt Bulthaupt sehr, wenn er Band 2 p. 118 meint, daß mit der versuchten Aufführung des Tannhäuser in Paris im Jahre 1861 Richard Wagner das Opfer eines augenblicklichen persönlichen Interesses gebracht hätte. Es gab damals keinen Menschen, welcher siegesgewisser war als Richard Wagner, er war von einem überwältigenden Triumph seines Werkes in Paris vollständig überzeugt. Trifft auch zum Teil dem pöbelhaften Gebahren des Jockeyklubs der Vorwurf, Tannhäuser gestürzt zu haben, so hat Wagner selbst nicht wenig dazu durch sein Benehmen beigetragen. Sein begeisterter Verehrer Gasparini hat im Ménestrel ausführlich dargelegt, daß sowohl die Direktion wie die Künstler mit Bewunderung und Begeisterung an das Studium des Werkes gingen und das Publikum selbst demselben günstig gestimmt war. Aber Wagner in seiner nervösen Heftigkeit behandelte sowohl den Kapellmeister wie das Orchester in nicht gerade rücksichtsvoller Weise, und brachte jeden Tag neue Änderungen vor. Direktor Royer bat ihn sogar in einem Schreiben, doch nicht die gute Stimmung, welche seinem Werke entgegengebracht werde, gewaltsam zu zerstören; aber Wagner schlug die Warnungen, welche ihm von allen Seiten wurden, einfach in den Wind. Und so kam es, wie es kommen mußte.

Diese und einige weitere Ausstellungen, die wir zu machen

hätten, alterieren jedoch den hohen Wert des Bulthauptschen Werkes nicht im geringsten, denn welche menschliche Schöpfung wäre frei von einzelnen Schwächen und Irrtümern? Aus allen Ausführungen Bulthaupts spricht nicht nur eine große Sachkenntnis, ein gesundes klares Urteil, sondern auch ein empfänglicher Sinn und eine warme Begeisterung für das wirklich Schöne, Große, Gewaltige und Dauernde in den Werken unsrer Meister.

Eine neue Klaviatur von Paul von Jankó.

Die Versuche, unsre heutige Klaviatur zu vereinfachen, sind schon ältern Datums und in frischer Erinnerung noch die Experimente Hahns und Vincents, welche einige Zeitlang die Presse und die klavierspielende Welt beschäftigten, um dann wieder von der Bildfläche zu verschwinden. Daß die Klaviatur sowohl dem Fingersatz wie der Spannungsfähigkeit der Hände, zumal infolge der neueren und neuesten Litteratur, Schwierigkeiten bereitet, ist durchaus nicht zu leugnen. Diesen Übelstand teilt jedoch das Klavier mit noch andern Instrumenten, ja bei der Violine treffen die Schwierigkeiten, welche die Überwindung der technischen Vorbedingungen eines vollkommenen Spiels dem Geiger bereiten, in noch erhöhterm Grade zu. Die Erlernung eines jeden Instruments erfordert eben Zeit, Mühe und Anstrengung, und keine, auch die geistvollste Erfindung nicht, vermag diejenigen äußern Schwierigkeiten zu beseitigen, welche die volle Beherrschung der Technik ermöglichen. Bei allen diesen Erfindungen haben wir noch stets die Erfahrung gemacht, daß jeder Vereinfachung doppelte Schwierigkeiten entgegenstanden. Wir dürfen zudem nicht vergessen, daß unser heutiges Klavier das historische

Produkt eines geistigen Prozesses von mehreren Jahrhunderten ist. Dieses Instrument in seiner Grundbasis umzuformen, ist ein aussichtsloses Beginnen. Herr von Jankó versucht dies mit seiner neuen Klaviatur, deren Vorzüge und Nachteile wir nunmehr zu schildern versuchen.

Eine wesentliche Eigenschaft der neuen Klaviatur ist die, daß man jeden Ton an drei verschiedenen Stellen anschlagen kann. Die äußre Ansicht der Klaviatur hat Ähnlichkeit mit einer Treppe von sechs Stufen; die Tasten sind nämlich in sechs Reihen terrassenförmig übereinander gelagert. Statt einem Manual erhalten wir also nunmehr deren sechs, nur enthalten dieselben keine Obertasten mehr. Es sind lauter gleiche, sehr kurze Untertasten, welche kaum die Länge des vordern Stückes der gewöhnlichen weißen Tasten haben. Die zweite Reihe erscheint gegen die unter ihr liegende um eine halbe Tastenbreite seitwärts verschoben. Die dritte Reihe entspricht wieder der ersten, die vierte der zweiten, die fünfte der ersten und dritten, die sechste der zweiten und vierten Reihe. Diejenigen Tasten, welche mit einem schwarzen Strich versehen sind, korrespondieren mit unsern bisherigen Obertasten. Die in gerader Linie übereinander gelagerten Tasten besitzen dieselbe Tonhöhe; so entspricht z. B. das C der dritten und fünften Reihe jenem der ersten, das Cis der vierten jenem der zweiten und sechsten. Nun gewinnt auf der neuen Klaviatur, wie Jankó ausführt, unsre Hand durch die Mehrheit der Anschlagstasten eine natürlichere Haltung (was wir durchaus bezweifeln), indem man von den drei Stellen immer diejenigen zum Anschlag sich wählen kann, welche den betreffenden Fingern zunächst liegen. So kann man den Dreiklang C E G c mit der rechten Hand auf folgende Weise greifen: der Daumen berührt das C auf der untersten Linie, der zweite Finger das E auf der dritten, der dritte

das G auf der vierten, und endlich der fünfte Finger das c auf der dritten Linie. Wir möchten hier gleich hinzufügen, daß die Tasten der neuen Klaviatur nicht vollkommen horizontal, sondern etwas gegen den Spieler hingeneigt liegen; die Klaviatur ist also eine gebeugte, so daß die Hand im Gelenk selbst nicht mehr gebeugt zu werden braucht. Hierdurch wird aber der Anschlag wesentlich alteriert und die feinere Nüancirung des Tons entschieden geschädigt. Die Finger können schon des treppenförmigen Aufbaues der Tasten wegen nicht mehr so hoch gehalten werden, um eine schöne, volle und runde Tonbildung zu erzeugen. Die Gleichartigkeit der Töne, die Dynamik überhaupt erleidet, wie uns dies auch das Spiel Jankós bewies, eine wesentliche Einbuße ganz besonders dadurch, daß in den meisten Fällen die eine Hand auf der untern, die andre auf den obern Reihen zu spielen genötigt sein wird. Hierdurch muß die Tonstärke, welche sich auf den beiden obersten Manualen wesentlich von jener der untern unterscheidet, von manchem andern abgesehen, eine ungleiche werden, denn der Spieler hat auf den obersten Manualen durch die verstärkte Hebelkraft einen größern Widerstand als auf den untersten zu überwinden. Wir haben uns hiervon persönlich überzeugt. Der Spieler verbraucht also mehr Kraft. Dem Daumen selbst wird ein entschiedenes Übergewicht eingeräumt. Der Daumen ist der stärkste aller Finger; nun sind ihm die untersten Manuale zugedacht, welche weniger Widerstandskraft als die obern erheischen, er erhält also eine dominierende Stellung, wodurch die Egalität der Tonbildung wesentlich gestört wird. Ebenso erblicken wir in der vermehrten Spannfähigkeit, welche die neue Klaviatur gewährt, eine ganz bedeutende Einschränkung der Nüancirungsfähigkeit des einzelnen Tones. Je mehr — so ganz besonders bei Akkordgriffen — die

Finger aneinanderrücken, desto weniger Fähigkeit erhält der einzelne Finger, den Ton zu bilden, ja er verliert an Widerstandskraft. Die Spannfähigkeit ist natürlich auf der neuen Klaviatur eine bedeutend vermehrte, so daß Dezimenfolgen mit Leichtigkeit auszuführen sind und Oktavengänge mit jenem Fingersatz gespielt werden können, der auf der gewöhnlichen Klaviatur für Sexten gültig ist; aber die Selbstständigkeit des Anschlags eines jeden Fingers wird alteriert, die Ton-Nüancirung verschlechtert.

Die neue Klaviatur soll ferner eine vermehrte Sicherheit im Anschlag gewähren. Diesen Satz müssen wir ganz entschieden bestreiten. Das Hineingreifen zwischen zwei Obertasten ist freilich nicht mehr möglich, aber im übrigen setzt die Klaviatur an die Stelle einiger Erleichterungen erhöhte Schwierigkeiten. Trifft man z. B. die viel enger und kürzer konstruierte Taste nicht gerade in der Mitte und berührt sie mehr seitlich, so wird die Nebentaste mit niedergedrückt und läßt ihre dissonierende Weise sofort erklingen. Schon für das Auge haben die sechs terrassenförmig aufeinandergebauten Manuale etwas Verwirrendes, und welche Zeit gehört dazu, bis der Schüler sich in diesem Tastenmeer zurechtfindet und dasselbe so souverän beherrscht, daß er für die mannigfaltig verzweigten Akkord-Kombinationen z. B. unsrer modernen Litteratur sofort die richtigen manualen Griffe — hier dürfen wir wohl diesen Ausdruck gebrauchen — gleichsam instinktiv richtig anwendet! Es gehört viel guter Glaube dazu, in diesem verzweigten technischen Mechanismus eine Vereinfachung des bis heute üblichen zu erblicken.

Etwas naiv erscheint uns die Ausführung, daß die neue Klaviatur schon durch den einen Umstand eine vermehrte Sicherheit im Anschlage gewähre, weil die Anschlagsbäckchen seitlich abgerundet seien; diese Abrundung habe auch

für die Orientierung eine vorteilhafte Bedeutung, indem man sich durch das Tastgefühl zu überzeugen vermöge, ob der Finger in der richtigen Stellung, in der Mitte der Taste spielt. Wenn man nämlich die Taste von der Seite anschlägt, so geht sie trotzdem in vertikaler Richtung nieder, da ihre seitliche Abweichung arretiert ist; man kann also bei sprungweise zu spielenden Griffen diesen seitlichen Anschlag in Anwendung bringen. Aus diesen Ausführungen geht aber nur das eine mit Evidenz hervor, daß die Egalität des Tons, sowie seine Qualität überhaupt in wesentlichen Punkten geschädigt wird. Die Seiten der Tasten sind etwas niedriger als ihre Mitte; um nun dieselbe Tonstärke zu erhalten, müßten bei Griffen, die teilweise einen seitlichen Anschlag bedingen, die Finger nicht aus derselben Höhe fallen wie bei jenen Tasten, welche im Mittelpunkt berührt werden. Wenn nun auch die Differenz zwischen den Seiten der Tasten und ihrem Mittelpunkt keine bedeutende ist, so genügt dieselbe doch vollkommen, um eine Verschiedenartigkeit der einzelnen nacheinander oder zusammen angeschlagenen Töne zu provozieren.

Ein wesentlicher Vorteil der neuen Klaviatur soll weiter in der gleichen Fingersetzung für alle Tonarten bestehen. Denkt man sich z. B. nur die zwei untersten Reihen von Anschlagsstellen vorhanden, so haben wir bloß zwei Tonarten. Die eine, C D E F G A H c, beginnt in der untern, die andre, Cis, Dis u. s. w., in der obern. Mit einer Untertaste fangen also die Tonarten C, D, E, Fis, Gis, Ais an, mit einer Obertaste jene in Cis, Dis, F, G, A, H. Denkt man sich die Reihe I weg und die Reihe III hinzu, welche ja dieselben Töne wie I enthält, so wird dadurch die früher obere Reihe zur untern. Nunmehr fangen mit einer Untertaste die Tonarten Cis, Dis, F, G, A, H an, mit einer Obertaste jene in C, D, E, Fis, Gis, Ais. Da nun aber sechs Reihen vorhanden sind, so kann jede Tonart mit einer

Untertaste begonnen werden. Wir wollen dies an einigen Beispielen beweisen. Wünschen wir z. B. die C-Dur-Tonleiter zu spielen, so greifen wir mit den drei ersten Fingern das C, D und E auf dem dritten, mit Daumen, zweitem, drittem und viertem Finger F, G, A, H auf dem zweiten und mit dem fünften Finger das c auf dem ersten Manual. Wollen wir Cis-Dur hören, so greifen wir das Cis, Dis, F (für eis) mit zweitem, drittem und viertem Finger auf dem zweiten, mit Daumen, erstem, zweitem, drittem und viertem Finger die Tasten Fis, Gis, Ais, c (für his) auf dem untersten, cis mit dem fünften Finger auf dem zweiten Manual.

Der Fingersatz des Herrn von Jankó ist übrigens nur anscheinend ein gleichartiger, wenigstens im strengen Sinne des Wortes. Man kann z. B. die C-Dur-Tonleiter mit unsrem bis jetzt gebräuchlichen Fingersatz spielen, aber auch mit jenem der F-, Des- und Fis-Dur-Skala. Jankó muß selbst zugeben, daß diese Freiheit ihre Grenzen hat, aber der Willkür ist mit der vom Erfinder in gewissem Sinne begünstigten Regellosigkeit des Fingersatzes Thür und Thor geöffnet. Zudem ist aber eine genaue Definition dessen, was noch spielbar ist und was nicht mehr angeht, Herrn von Jankó zur Zeit selbst noch nicht möglich. Wir wären genötigt, selbst eine Broschüre zu schreiben, wollten wir die Ausführungen des Erfinders ausführlich beleuchten. Zudem wäre vieles dem Leser ohne praktische Exemplifizierung nicht verständlich. Nur einer Befürchtung möchten wir noch Ausdruck geben, nämlich jener, daß ein vierhändiges Spiel auf der neuen Klaviatur ausgeschlossen ist. Herr von Jankó sucht uns zwar damit zu trösten, daß man hierauf nicht mehr in so hohem Grade angewiesen sein werde, weil die Ermöglichung weiter Spannungen die vierhändigen Arrangements zum Teil überflüssig machen würde. So lange jedoch der Spieler nur über zehn und nicht über zwanzig Finger

disponiert, werden wir bei der Wiedergabe von Orchesterwerken trotz der engern Mensur der neuen Klaviatur auf vierhändige Arrangements angewiesen sein. Ob dieselben eine praktische Wiedergabe auf der neuen Klaviatur ermöglichen, möchten wir, trotz der beruhigenden Versicherung des Herrn von Jankó, stark bezweifeln. Wir haben zwar von ihm den Pilgerchor aus „Tannhäuser" nach dem vierhändigen Klavierauszug ausgezeichnet vortragen hören, aber dieser ziemlich einfache Satz kann noch keine allgemein gültige Beweiskraft beanspruchen. Herr von Jankó geht auch nicht so weit, seine Behauptung in vollem Umfang aufrecht zu halten. Das vierhändige Spiel wird also nach wie vor bestehen bleiben, aber auf der neuen Klaviatur ist es unmöglich, und zwar aus äußerlichen Gründen: die Hände würden nämlich stets unter- und übereinander geraten, und am Ende dürfte der Spieler seine eigenen Finger nicht mehr finden.

Herr von Jankó ist ein tüchtiger Klavierspieler, obwohl er zu Beginn seines Vortrages versicherte, daß manche Noten, trotz der vermehrten Treffsicherheit des Anschlags, welche die Konstruktion der neuen Klaviatur bieten soll, unter das Instrument fallen würden. Wenn er ein bedeutender Künstler wäre — fügte er hinzu —, so wäre er wohl niemals auf die Idee gekommen, eine neue Klaviatur zu erfinden. Nun, so schlimm steht es mit seiner Technik nicht, und Herr von Jankó hat uns durch seine verschiedenen pianistischen Vorträge bewiesen, daß er über ein ganz respektables technisches Können verfügt. Als Erfinder weiß er selbstverständlich die pikanten Effekte, welche seine Klaviatur ermöglicht, zum Ausdruck zu bringen. Die größte Wirkung rief das chromatische Glissando hervor, welches in der That ein ganz neuer Effekt ist. Dasselbe wird dadurch hervorgebracht, daß man den zweiten Finger

der linken Hand z. B. auf das C des untern Manuals setzt und in schräger Richtung nach rechts Cis, D, Dis, E berührt, die rechte Hand schließt sich sofort an, mit F auf dem zweiten Manual beginnend und ebenfalls eine schräge Linie beschreibend, wodurch die Töne F, Fis, G, Gis und A angeschlagen werden u. s. w. Umgekehrt, also von oben nach unten, kann dieses chromatische Glissando selbstverständlich ebenfalls erzielt werden. Ebenso leicht ausführbar sind chromatische Terzen- und Oktavenläufe, Sextakkorde u. s. w.

Von allen andern Bedenken nun abgesehen, können wir, nachdem wir uns eingehend mit den immerhin geistreichen Ausführungen von Jankó beschäftigt haben, die neue Klaviatur im allgemeinen durchaus nicht als eine Vereinfachung der Klaviertechnik betrachten. Die technische Beherrschung der Klaviatur ist mit größern Schwierigkeiten verknüpft, als jene unsrer bisher gebräuchlichen.

Jankó erblickt in dem Vorwurf, daß seine Klaviatur die Hand weniger anstrenge als den Kopf, eine indirekte Anerkennung seiner Erfindung. Er sieht in den höhern Ansprüchen, welche dieselbe an die Intelligenz des Spielers stellt, ein ganz vorzügliches Mittel, um der Klavierseuche einen Damm entgegenzusetzen. Wir würdigen vollauf diesen humanen Nebenzweck seiner Erfindung, glauben aber, daß unsre Finanzminister über ein wirksameres Desinfektionsmittel verfügen. Eine Klaviersteuer wäre die populärste Steuer, welche den Erwählten des Volks vorgelegt werden könnte, und Sozialdemokraten wie Konservative, Fortschritt, Zentrum und Nationalliberale würden Arm in Arm einer solchen Vorlage ihre Zustimmung erteilen. Im übrigen aber glauben wir, daß die Spieler der neuen Klaviatur weniger Pianisten als „Fortisten“ sein werden.

Eins würde die neue Klaviatur aber ganz sicher im Gefolge haben: gesteigerte, der Natur des Instruments

widersprechende Virtuosenkünste, eine immer mehr den Orchesterkörper imitierende Vollmassigkeit. Das Instrument ist schon durch unsre moderne Litteratur seines ursprünglichen Charakters entkleidet worden; die neue Erfindung von Jankó würde, von manchen andern Bedenken ganz abgesehen, den Virtuosenkünsten erst recht Thür und Thor öffnen und unsre jungen Pianisten immer mehr von dem einzigen klaren, reinen Quell unsrer Klassiker abwenden. Schon zu viele wandeln bereits nur noch die ungesunden Bahnen eines geistig leeren Virtuosentums, welchem die neue Klaviatur, so sehr wir der geistreichen Erfindung an und für sich unsre vollste Anerkennung zollen, einen weitern kräftigen Vorschub leisten wird.

Das Eselsfest in Frankreich.

Als der Hanswurst seine plumpen Späße in das geistliche Schauspiel hinübertrug, da war der Untergang desselben besiegelt. Es fehlte zwar auch den Mysterien nie am Lustigmacher, doch hielt sich derselbe in gemessenen Grenzen. In der Regel wurde er durch den Quacksalber repräsentiert, welcher sich etwa mit den Worten vorzustellen pflegte:

> „Gott grüß uch ir hern übiral
> alz sprach der wolf und kückte in den gensestall."

Auch sonst mangelte es nicht an heiteren Intermezzi. So wetten in einem Tyroler Osterspiele Petrus und Johannes um eine Kuh; der soll den edlen Wiederkäuer haben, welcher zuerst am heiligen Grabe anlangt. Sie wollten sich überzeugen, ob Christus wirklich auferstanden sei. Dem Petrus begegnet aber im Übereifer das Unglück hinzustürzen; er beklagt sich sehr, trinkt aber zur Entschädigung Johannes den Wein aus. Der fromme Charakter der Spiele wurde durch solche harmlose Scherze nicht im geringsten geschädigt. Bedenklich wurde es erst, als in die Chöre der Heiligen der Narr mit der Schellenkappe trat, und u. a. es passierte, daß der „heilige Abraham" im Rausch das Genick brach und Cherubim wie Seraphim sich gegenseitig die Köpfe

blutig schlugen. Die Geistlichkeit zog ihre Hand ab, je mehr die geistlichen Spiele aus der Kirche auf die öffentlichen Plätze verlegt und durch volkstümliche Elemente zersetzt wurden.

Nur in Frankreich, wo der Teufel, mit Tierkopf, fletschenden Zähnen und langem, zierlich gewundenem Schwanze versehen, eine beliebte Figur in den geistlichen Spielen war — gab es doch sogar besondere Teufelsspiele, Diableries genannt —, sollte die Posse in der Kirche selbst zugelassen worden sein. Ich habe die berüchtigten Esels- und Narrenfeste im Auge. Da sollen im Chor des Gotteshauses wüste Gesänge erklungen, auf den Altären getafelt, alte Schuhsohlen ins Rauchfaß geworfen, das Heiligtum mit Gestank erfüllt worden sein. Einen Esel habe man als Geistlichen aufgeputzt unter vielen Zeremonien an den Altar geführt, und alle Gesänge seien mit einem Yah beantwortet worden.

In allen musikalischen Geschichts- und Litteraturwerken wird uns mit dieser Sage aufgewartet und nicht lange geprüft, was Wahres oder Entstelltes und Übertriebenes an der Sache ist. In meiner Geschichte der Kirchenmusik habe ich der Legende ebenfalls ausführlich gedacht. Damals besaß ich aber noch nicht das nötige historische Material, um dieselbe einer eingehenden Kritik zu unterziehen, ich mußte mich auf meine Gewährsmänner Jacques Antoine Dalaure, Jules Michelet, Fetis und Böhme verlassen. Nun lernte ich vor einiger Zeit, angeregt durch einen Artikel Walthers im Cäcilien-Kalender, die hymnologischen Abhandlungen des ausgezeichneten französischen Musikgelehrten Felicien Clement sowie seine „Histoire générale de la musique réligieuse“ kennen. Nach dessen auf gründlichen Quellenstudien basierenden Untersuchungen über das „Eselsfest“ stellt sich der wahre Sachverhalt doch ganz anders dar. Das Fest bestand freilich, aber in ganz andrer Form.

Sehen wir nun zunächst zu, wie die traditionell überkommenen, höchst tendenziös gefärbten Erzählungen das Eselsfest schildern.

Über den Ursprung des Festes — fête de l'âne oder auch das Fest der vollen Diakone, la fête des sous-diacres genannt — kursieren zweierlei Versionen. Nach der einen hat der Esel, auf welchem Christus in Jerusalem einzog, nach dessen Tode nicht mehr länger in letzterer Stadt leben wollen und daher den kühnen Entschluß gefaßt, über das Meer zu schwimmen. Er führte sein Vorhaben auch mit der starren Energie, die seinem Geschlecht eigen ist, durch, und gelangte über Cypern, Rhodus, Kandia, Malta, Sizilien nach Aquileja und ließ sich vertrauensvoll in Verona nieder. Seine Gebeine wurden als Reliquien aufbewahrt, und sollen heute noch dort vorhanden sein. Hier sei zuerst das Eselsfest gefeiert worden, und habe sich dann nach Frankreich, nach Beauvais, Sens, Rouen, Dijon, Paris und andern Städten fortgepflanzt. Flögel in seiner Geschichte des Grotesk-Komischen Seite 228 will sogar schon im 9. Jahrhundert Spuren eines Eselsfestes in Frankreich gefunden haben. Nach einer andren Version ist der Ursprung des Festes in Konstantinopel zu suchen, wohin jener Esel geflohen sei, welcher Christus auf der Flucht nach Ägypten getragen habe.

Nach Böhme in seiner Schrift über das Oratorium, bestand die erste Zeremonie am Neujahrstage darin, daß ein Narren-Abt aus dem niedern Klerus und ein Bischof, Erzbischof und Papst der Narren — letztere aus dem Volk — gewählt wurden. Der Gewählte sei dann unter besonderen Feierlichkeiten in Begleitung einer Schar von Klerikern, die teils mit Masken versehen, teils mit Hefen bestrichen und in Weibertracht verkleidet erschienen, nach seiner Wohnung getragen worden, wo es bei Essen, Trinken, Singen, Schreien

und Possenreißen fürchterlich zugegangen. Von hier habe man sich dann in Prozession nach der Kirche begeben, wo man unter Absingung unpassender Lieder Blut- und Bratwürste gegessen und dem höchst unkirchlichen Spiel der Würfel und Karten gefröhnt, gelegentlich auch alte Schuhsohlen in das Rauchfaß geworfen habe. Nach Beendigung der „Eselsmesse", welcher der Narrenbischof oder Papst in festlichem Ornate beigewohnt habe, sei dann die schreiende Gruppe durch die Stadt gezogen.

Wer auch nur einigermaßen mit den strengen Satzungen der römischen Kirche vertraut ist, kann nur mit einigem Mißtrauen diese Berichte aufnehmen. Vollends unglaublich muß ihm aber die Nachricht erscheinen, daß der Esel bei diesen höchst unwahrscheinlichen, in der Kirche stattgefundenen Orgien die wichtigste Rolle gespielt habe. Mit einem schönen Mantel geschmückt, trug er ein junges hübsches Mädchen als leichte Bürde auf seinem Rücken, welches, in den Armen eine Puppe haltend, die Jungfrau Maria mit dem Jesuskind vorgestellt habe.

Ehe die Vesper anfing, führten zwei Kanonici den Esel in die Kirche, und die Sänger stimmten die sogenannte Prosa „Orientis" an, deren Melodie im 27. Band der Cäcilia p. 176 im Original mitgeteilt ist. Sie begannen also:

Orientis partibus	Von des Ostens fernem Strand
Adventavit Asinus	Naht ein Esel diesem Land
Pulcher et fortissimus	Reizend und mit Kraft geschmückt
Sarcinis aptissimus;	Und zu Lasten recht geschickt.
Hez, Sir asne, Hez.	Hez, Sir Esel, Hez u. s. w.

Nach dieser Prosa — die Prosen gehörten als Gesangsweise zur volksmäßigen Psalmodie — folgte ein Vorgesang (Intonation) aus dem Anfange verschiedener Psalmen zusammengesetzt. Die Antwort, das Responsum, sei statt des üblichen Amen der bacchische Freudenruf evovae (!) gewesen.

Hierauf habe der Celebrant die Vesper angestimmt, das Deus in adjutorium gesungen und der Chor mit einem Alleluja geschlossen. Drei Sänger hätten hierauf den Anfang des Amtes durch drei Verse verkündigt, welche mit Falsett (!) gesungen worden seien. Während des Amtes unterbrachen sich die Sänger und sonstigen Mitwirkenden von Zeit zu Zeit damit, daß sie, also im Gotteshause, ihren Durst stillten und den Esel fressen ließen. (Letzteres kam vor, aber in Spanien, wo man den Esel in Prozession durch die Straßen führte und ihm geweihte Gerste zum Fressen vorwarf, aber nicht in der Kirche selbst.) Nach dem Magnifikat habe man dann den widerkäuenden Heros in das Schiff der Kirche geführt und Klerus wie Volk um das Tier herum getanzt, dessen liebliches Geschrei alle nach besten Kräften nachzuahmen versucht hätten.

In ähnlicher Weise sei nach Fetis: „Histoire générale de la musique“ V. p. 128 das Fest in Beauvais und zwar am 14. Januar gefeiert worden. Der Esel, auf welchem ein schönes Mädchen mit einer Puppe saß, sei von der Kathedrale aus nach der Kirche St. Etienne geführt worden. Nachdem er sich dort mit seiner süßen Bürde vor dem Altare aufgestellt, habe alsdann die Messe begonnen, und der Schluß des Introitus, Kyrie, Gloria, Credo ꝛc. sei durch die bekannten Laute markiert worden. Statt des „Ite missa est“ habe der Priester die melodischen Töne des Distelfressers erklingen lassen, und das Volk anstatt mit Deo gratias, mit einem dreimaligen „hin-han“ geantwortet. In Frankreich scheint demnach der Esel die dem dortigen Idiom eigene Aussprache zu besitzen. In Rouen war nach der Realencyklopädie von Herzog Bd. 4. das um die Weihnachtszeit begangene festum asinorum ein auf die Vorhersagung der Geburt des Erlösers bezügliches Schauspiel. Die Hauptszene bildete die Geschichte mit Bileams Esel, welcher durch

den Mund eines zwischen seinen Beinen versteckten Priesters die Geburt des Herrn weissagte. Das Ganze wurde mit der Szene der drei Jünglinge beschlossen, die Nebukadnezar in einen im Schiffe der Kirche aus Holz errichteten Ofen werfen ließ, der dann angezündet wurde.

Es seien nunmehr genug der Beispiele, welche den wahren Thatbestand teils ganz entstellt, teils in tendenziöser Weise widergeben. Nach Du Cange (Glossarium mediae et infimae latinitatis) liegt dem officium des festum asinorum, wie dasselbe in Rouen dargestellt wurde, der Gedanke zu Grunde, in dramatischer Form die messianischen Zeugen dem Volke vorzuführen. Die Prozession der beteiligten Personen mit dem Chore setzte sich vom Kloster aus in Bewegung. In der Mitte der Kirche hielt die Prozession. Zwischen sechs Juden, sechs Heiden und den Vorsängern hob nunmehr ein Wechselgesang an, worauf Moses, Amos, Jesaias, Aaron, Jeremias, Daniel und Habakuk als Propheten auftraten. Und nun kommt jene Szene, welche dem Feste den Namen gegeben: „Balaam sedens super asinam — hinc festo nomen.“ Zwei Abgesandte des Königs Balak rufen: „Balaam kommt! Dann halte Balaam, der auf einer Eselin sitzt und Sporen trägt, die Zügel an und sporne die Eselin. Irgend jemand unter der Eselin spreche: „Warum verletzt Ihr mich Arme so mit den Sporen?“ Der Engel antwortet: „Höre auf, des Königs Balak Befehl zu vollziehen.“ Zwei Kleriker rufen alsdann: „Balaam prophezeie! und dieser antwortet: „Ausgehen wird aus Jakob.“ Dies die ganze Beteiligung des Esels an der kirchlichen Feier in Rouen.

Aber auch was die übrigen oben im wesentlichen mitgeteilten Einzelnheiten des sogenannten Eselsfestes in andern Städten Frankreichs betrifft, so enthält das von Clément nach dem Manuskript aus der Bibliothek von Sens mitge-

teilte officium circumcisionis Domini nichts, was auf derartige Ausschreitungen in der Kirche schließen ließe. Aber wir werden, gestützt auf den Inhalt dieses Manuskriptes, Gelegenheit haben, die üblichen Übertreibungen, sinnlosen Verdrehungen und Entstellungen zu widerlegen.

Das Offizium, welches den liturgischen Dramen in der Kirche zu Grunde lag, beginnt mit einem Prolog, der u. a. aus der Prosa Orientis besteht. Dieselbe wird an der Kirchenthür gesungen, worauf mit dem Deus in adjutorium die erste Vesper anhebt. Nach der Matutin und den Laudes holte man den Priester (conductus ad presbyterium) und begleitete ihn unter feierlichem Gesange zum Amte. Die Messe schloß mit dem »Ite missa est«.

Sollte nun aber wirklich auf den der Prosa Orientis folgenden Vorgesang das Responsum »evovae« ertönt sein, so hat diese Antwort mit dem bacchischen Freudenruf gar nichts zu thun. Es ist dies einfach die Zusammensetzung des Vokale aus saeculorum amen; diese musikalische Phrase steht im römischen Choralbuch unter den Noten der Finalis, um anzudeuten, in welchem Kirchenton der zweite Teil des Psalms gesungen werden soll. (Siehe Magister choralis von Haberl p. 114.)

Worauf stützt sich nun diese Nachricht, daß man den Esel in die Kirche geführt habe? In dem bereits angezogenen Manuskripte heißt es: »conductus ad tabulam, conductus ad subdiaconum, conductus ad diaconum, conductus ad evangelium, conductus ad prandium, conductus ad presbyterium.« Nun war der Beweis fertig; der Esel wurde an den Altar geführt, er begleitete den Subdiakon zur Epistel, den Diakon zum Evangelium und schließlich führte man ihn zur Tafel. Nun ist aber hier das conductus kein Verbum, sondern ein Substantiv und bedeutet eine Art Canticum, das schon Franco von Köln kannte. Conductus ist eine der ältesten

mehrstimmigen Kompositionsformen, die sich vom sogenannten Organum und Discantus dadurch unterschieden, daß der Tenor vom Komponisten frei erfunden, also nicht dem Gregorianischen Gesang entnommen werden durfte. Mit dem Esel hat also der „Conductus" gar nichts zu schaffen.

Aber zwei Sänger sollen doch den Anfang der Messe durch drei Verse verkündigt haben, welche mit Falsett gesungen wurden. Im Offizium heißt es aber: »quatuor vel quinque in falso — in falso (fauxbourdon) oder cum organo, also mehrstimmig und nicht in voce, einstimmig, wie es später heißt. In falso wurde einfach mit Falsett übersetzt, während es jenen in den französischen Kirchen üblichen Gesang bedeutete, der unter dem Namen Falso bordone bekannt ist und bei welchem die organisierenden Stimmen den Tenor in Terzen und Sextenparallelen begleiteten.

Die Prosa Orientis, deren offizieller Text nichts mit den allgemein bekannten Verstümmelungen gemein hat, schreibt dem Esel verschiedene Vorzüge zu, die symbolisch gedeutet wurden. Die Tiersymbolik war ja im Mittelalter sehr beliebt, und nahm man auch für Christus verschiedene Symbole aus der Tierwelt wie das Lamm, den Löwen, die Taube, das Einhorn, den Phönix und Pelikan. Und so war eine Zeitlang auch der Esel, welcher im Altertum bereits hoch in Ehren stand und mit dem Homer einstens den streitbaren und unbezwinglichen Ajax verglich, das Symbol Christi. Man hielt ihn in Ehren, weil er den Erlöser als Kind nach Ägypten getragen und beim Einzuge in Jerusalem als Reittier diente. Man mag außerhalb der Kirche oft zu weit gegangen sein und die Gelegenheit zuweilen benutzt haben, durch Verhöhnung kirchlicher Institutionen der Klerisei Ärgernis zu bereiten, aber daß mit Willen und unter Billigung der kirchlichen Behörden Orgien wie die geschilderten innerhalb des Gotteshauses sollen stattgefunden haben, ist durchaus zu bezweifeln.

Was nun schließlich die Prosa Orientis (Prose de l'âne) anbelangt, in welcher die edlen Eigenschaften des Esels besungen werden, so unterscheidet Clément hier zwei Lesearten. Die eine, halb lateinisch und halb französisch, bezeichnet er als wenigstens ein Jahrhundert später entstanden als das Offizium von Sens aus dem 13. Jahrhundert; dieselbe habe niemals eine kirchliche Autorität für sich beansprucht. Die andere aber, welche als conductus ad tabulam gesungen wurde, enthielt nichts, was etwa gegen den guten Geschmack verstoßen oder den kirchlichen Sinn hätte verletzen können.

Mag auch manches aus der mittelalterlichen Liturgik uns modernen Menschen unverständlich und unerklärlich erscheinen, so viel scheint doch festzustehen, daß die Kirche niemals eine Profanation des Heiligtums zugelassen hat, noch weniger eine solche billigte oder gut hieß. Wer überhaupt in liturgischen Dingen bewandert ist, weiß auch, welch tiefer und frommer Sinn den symbolischen Darstellungen innerhalb des Gotteshauses zu Grunde lag, und es ist unrecht, der Kirche Mißbräuche und Obscönitäten zur Last zu legen, welche sie niemals geduldet hat. So wenig die Kirche mit den groben Mißbräuchen zu identifizieren ist, welche im 15. Jahrhundert in die geistlichen Spiele einrissen, so wenig darf sie für Gebräuche des Volkes verantwortlich gemacht werden, die außerhalb der geweihten Räume stattfanden. Daß das sogenannte Eselsfest, wie es uns von der Tradition überliefert ist, nicht innerhalb der Kirche stattfand, haben Clément und andere Hymnologen erwiesen.











